

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



TERRA ONDE NUNCA ESTIVE
Inconsciente e Criação

Lúcia Orlanda Andrade do Carmo

Dissertação

Mestrado em Pintura

Dissertação orientada pelo Professor Doutor Carlos Vidal

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Lúcia Orlanda Andrade do Carmo, declaro que a presente dissertação de mestrado intitulada “Terra onde nunca estive”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm a devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato



Lisboa, 29 de Novembro de 2017

RESUMO

Nesta dissertação tomei como fio condutor a anti-objectualidade para investigar as motivações conceptuais e plásticas do meu trabalho artístico. *Terra onde nunca estive: Inconsciente e criação* é o ponto de partida para uma investigação sobre o ponto como ausência/presença da linguagem, assim como a imaterialidade do som que o ponto suscita: silêncio. O espaço, real ou ficcional, onde o ponto se materializa, através do pensamento, a criação de um novo mundo (interior). Analiso a inexistência de lógica, de narrativa, a irritabilidade, a melancolia no contexto artístico contemporâneo, visando a sua transdisciplinariedade que passa não só pela pintura, como também pela literatura, pela instalação, pelo teatro e até pela música; e também a sua relevância, refletindo sobre a ansiedade, a desorganização e sobre o despertar criativo destes três acontecimentos: inconsciente, criação e ficção. O meu trabalho plástico é um reflexo destas preocupações e é a materialização de um espaço imaginário/primário/ritualista, tornando-se real através da minha instalação.

Palavras-Chave: Pintura; ponto; criação; sagrado; anti-objectualidade.

SUMMARY

In this dissertation I took as a guiding principle the anti-objectuality to investigate the conceptual and plastic motivations of my artistic work. Earth where I have never been: Unconscious and creation is the starting point for an investigation of the Point as the absence / presence of language, as well as the immateriality of the sound that the point causes: silence. The space, real or fictional where the point materializes, through thought, the creation of a new (inner) world. I analyze the inexistence of logic, narrative, irritability, melancholy in the contemporary artistic context, aiming at its transdisciplinarity that goes not only through painting, but also through literature, installation, theater and even music; and its relevance, reflecting on the anxiety, disorganization, and creative awakening of these three events: unconscious, creation, and fiction. My plastic work is a reflection of these concerns and is the materialization of an imaginary / primary / ritualistic space, becoming real through my installation.

Keywords: Painting; point; creation; sacred; anti-object.

ÍNDICE

Introdução	5
-------------------------	---

PARTE I

DESPERTAR PARA A CRIAÇÃO

1. Impulso criativo.....	10
2. Potência.....	13
3. Quietude melancólica: antes da criação.....	17
3.1 Melancolia como processo de criação	19
3.2 Caracterização do contemporâneo.....	21
4. Possessão do <i>medium</i>	24
4.1 Des-posseção do <i>medium</i>	25

PARTE II

MERGULHAR NO SONHO - ÊXTASE

5. Realidade diluída.....	28
5.1 Poesia sonhada enquanto distanciamento.....	28
6. Origem do som.....	34
6.1 Sons do silêncio.....	36
7. Ressonância interior do Ponto.....	40
7.1 Anti-objetividade.....	54
8. A cor do som.....	55
8.1. Sinestesia.....	57
9.O ritual e o primitivo.....	62
9.1 O ritmo no sagrado.....	62
9.2 Impulso puro.....	64
10. <i>Link</i> para o inconsciente.....	65
10.1 Metamorfose e evolução	70
10.2 O esvaziamento	73
11. Ambiente doméstico.....	75
11.1. Imersão flutuante	77

TERRA ONDE NUNCA ESTIVE

Notas trabalho de atelier.....	92
--------------------------------	----

Considerações finais	94
-----------------------------------	----

Bibliografia	95
---------------------------	----

Índice de imagens	98
--------------------------------	----

INTRODUÇÃO

A presente dissertação *Terra onde nunca estive: inconsciente e criação* nasceu do desejo de adquirir conhecimentos teóricos que me permitissem agilizar o pensamento sobre as problemáticas inerentes ao meu trabalho plástico e que permitissem a sua contextualização temática conceptual e estética face à produção artística contemporânea.

A dissertação começa por, num primeiro momento, seguir o pensamento que determinou o percurso de consciência dos conceitos chave (Pintura, ponto, criação, sagrado, anti-objetualidade). Perceber transversalmente quais as ideias mais relevantes e pertinentes da própria obra.

O primeiro capítulo centra-se na análise do estudo do psicólogo Carl Jung *Criação e inconsciente colectivo*, entendendo o processo de criação a partir do inconsciente colectivo. Como contraponto, a leitura da obra esotérica de Madame Helena P. Blavatsky (*Doutrina Secreta*), sobre a origem e o desenvolvimento do Universo e da própria humanidade que revela a influência do sagrado e obra de arte. Seguindo este raciocínio, estudaremos alguns autores do final do século XIX e início do século XX, de diferentes disciplinas, todos influenciados pelas teorias esotéricas orientais de Blavatsky.

A primeira parte, DESPERTAR PARA A CRIAÇÃO, desenvolve a ideia de potência, a partir do *Problema XXX* de Aristóteles, a melancolia que resulta em isolamento e silêncio, essencial para o o distanciamento necessário ao processo de criação artística contemporânea.

A segunda parte, MERGULHAR NO SONHO, explora o “sonho” como “realidade afastada” com Fernando Pessoa (*O Livro do Desassossego*), resultando na cisão (lacuna) onde nasce a luz (pesamento), com base na teoria de Grosseteste *De Luce*, e na teoria do Ponto em Kandinsky (*Ponto, Linha, Plano*), que deu origem à vida, potência (vontade) para a criação da obra de arte. Na música foram utilizados os exemplos: Alexander Scriabin, *Poema do Êxtase* (1910) e Igor Stravinsky, *A Sagração da Primavera* (1913); na Literatura: Fernando Pessoa, *A Hora do Diabo* (1997) e *O Livro do desassossego* (1914-1934); Herman Melville, *Bartleby* (1853); no teatro: Antonin Artaud, *Teatro da Crueldade* (2006); Jerzy Grotowski - *Teatro Pobre* (1992); na Pintura: Hilma Af Klint, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian e Kazimir Malevich; e na instalação Ilya Kabakov - *Instalação Total* (1992) e Karla Black.

Após uma exposição temática passa-se a uma análise formal do projeto artístico *Terra onde nunca estive* que acompanha a presente investigação, um projeto que tem como objetivo a elaboração de um organismo instalativo - a criação de um espaço envolvente, um lugar de culto que transfira o espectador a outra realidade. A configuração deste lugar, com objetos dispostos de uma forma caótica, imprevisível (com tecidos, plásticos, papel, terra, etc.), têm como propósito a caracterização do “ser como vida?”¹, como pintura, do seu universo emocional/interior.

Através da **desconstrução do processo criativo**², que é também explorado como uma forma ansiosa, desorganizada, com que o trabalho é realizado, este acaba por representar um carácter juvenil, **um organismo ansioso por viver**. Esta análise é feita com a ajuda do estudo das obras de artistas (contentoras de realidades criativas radicais como novas experiências com o *medium* de cada arte vocacionalmente abstratizantes) como Malevich, Kandinsky, Mondrian, Hilma af Klint e Pessoa. Concluindo com a descrição do conhecimento e da configuração do ser enquanto ocupante efêmero e consequente recetor de sensações.

Com isto, iremos refletir sobre pintura e escrita como *medium*, que são referentes para o processo artístico, sobre apropriação de utensílios do quotidiano. As formas apresentam um imaginário característico pela sua ocupação primitiva, ritualista, oriundas do inconsciente, que se segue ao pensamento sobre a transversalidade presente no trabalho plástico, sobre a influência temática e imagética de universos literários, musicais e teatrais. Posicionando, deste modo, a minha presença enquanto criadora efêmera, com vontades, coletora, expondo a forma como o desenvolvimento de meios virtuais, construção e desconstrução teve no meu crescimento e autoformação, também de formação/deformação do processo artístico e individual na criação de uma identidade contemporânea se tornou um projeto altamente reflexivo (com Melville e Pessoa), em contínuo diálogo com um organismo que se expande e se organiza no caos.

No final da segunda parte, seguindo a lógica atrás desenvolvida, propõe-se uma abordagem à noção de *Terra onde nunca estive*, da transição do observador de território para outro território, a ligação com a infância pelo seu carácter experimental, pelas cores, entrando numa realidade proposta pelo artista, propondo um lugar não-objetual. Mas, podemos dizer, e recorrendo a Pessoa,

¹ cf. Michel Henry, *Seeing the Invisible*.

² DERRIDA, Jacques, *O Monolinguismo do outro ou a prótese de origem*, p.118.

A Desconstrução é um conceito elaborado por Jacques Derrida, como crítica de pressupostos dos conceitos filosóficos. A noção de desconstrução surge pela primeira vez na introdução à tradução da “Origem da Geometria”, 1962 de Edmund Husserl. A Desconstrução não significa destruição completa, mas sim desmontagem, decomposição dos elementos da escrita: “É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. Assim, sob a sustentação da Desconstrução relacionam-se questões filosóficas, literárias, políticas e intelectuais que proporcionaram um abalo no pensamento metafísico ocidental com o objetivo de minar as correntes hierárquicas sustentadoras desse pensamento, tais como: dentro/fora; fala/escrita; presença/ausência; natureza/cultura; forma/sentido. Apresenta-se como um trabalho no interior dos discursos que sustentam o pensamento metafísico ocidental; já que esta seria, então, a melhor forma de abordá-los, destabilizá-los e, por conseguinte, ampliar os seus limites. A Desconstrução ao interrogar os diferentes discursos que pretende decompor, operará, muitas vezes, no terreno da ambivalência, da duplicidade e da dubiedade, pois não coincide com a metafísica ocidental.

que a nossa contribuição para a “desmaterialização da arte” se cruzou com uma profunda “desmaterialização do Eu”. Na carta a Casais Monteiro, em 1935, Pessoa explica os heterónimos, e afirma ao destinatário que bem pode estar a julgar ter caído num manicómio. Pessoa fala de Bernardo Soares (*Livro do Desassossego*) como sendo ele próprio, mas sem força, energia, cansado e confundido, nunca desperto, com sono, mecânico e sem Alma (nem corpo, claro)³, como iremos perceber também com o conceito de esvaziamento de Antonin Artaud. Aqui temos o foco à anti-objetualidade.

Existem três possibilidades interessantes para definir a anti-objetualidade moderna ligada à auto-reflexividade (ou auto definição) da arte. A recusa do natural mimético em Kandinsky e Mondrian, sendo o primeiro marcado pela atração do som (equivalente das cores), uma vez que é o som que toca diretamente a alma (*Do Espiritual na Arte*), sendo o fim da *mimesis* a forma de abordar o invisível no visível (Michel Henry⁴); a recusa de Amadeo de Souza-Cardoso em se definir, o que conduz também a uma específica desmaterialização: “Nós, os novos, só procuramos a originalidade. Sou impressionista, cubista, futurista, abstraccionista? De tudo um pouco. Mas nada disso forma uma escola”⁵.

Quanto à espiritualidade, teremos de trabalhar os modos como Pessoa se relacionou com Aleister Crowley (a história do encontro na boca do inferno) a Blavatsky, como Kandinsky fez equivaler abstração e absoluto e Mondrian com a Teosofia. Neste caso, temos a considerar que o seu “neoplasticismo” é oriundo do conceito de Blavatsky de “essência plástica”, que é a preocupação com a origem cósmica de toda a existência, voltar à origem.

O género literário sensacionista⁶, de Fernando Pessoa, representa a nova cultura, o estado atual de dinamismo, de insatisfação e de insegurança. A importância de expor o carácter experimental característico da instrução escolar, da auto-formação estético-espiritual, da passagem por experiências vivenciadas (descrença no próprio trabalho artístico e na procura do novo) e, finalmente, no desenvolvimento da identidade do artista enquanto ser criador.

Neste momento da dissertação, mostra-se como o desenvolvimento histórico das narrativas não-lógicas, da formação individual que mostra (in)compatibilidade entre a ideologia da humanidade e a crescente realidade capitalista (que se encontra num momento de autoreformulação), entre a autonomia individual e a normalidade social. O isolamento (Bartleby, personagem de Melville) como maneira de reinventar a identidade; de se autodefinir ou

³ PESSOA, Fernando, *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*, p.199. Disponível: <http://arquivopessoa.net/textos/3007> [Cons. 17.4.2017].

⁴ cf. Michel Henry, *Seeing the invisible on Kandinsky*.

⁵ NEGREIROS, Almada, *Manifestos e Conferências*.

⁶ MARTINS, Fernando Cabral, *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, p.786.

autodesconstruir numa sociedade mecânica. Através de um breve estudo dos escritores enquanto indivíduos que recorrem ao *medium*, como Maria Gabriel Llansol, apenas explicado em si mesmo, para transmitir a ideia de uma existência inconstante, incontornável à explicação e interpretação do sonho, introspetivo na desmaterialização do corpo e do Eu, de efêmero, marcado por sensações ou impressões - em busca das sensações (que nos poderá levar do Impressionismo a Fernando Pessoa).

A formação individual e o seu crescimento começa na autodefinição (Clement Greenberg), e pode ir à espiritualidade, porém com facetas racionais (entre ciência e metafísica, explorada por Sampaio Bruno) ou místicas (M. Helena Blavatsky com a sua Teosofia), trazendo dúvidas sobre a possibilidade de existir um verdadeiro elo entre o íntimo e o espiritual.

Este estudo reflete-se em favor da anti-objetualidade numa sociedade de consumo apoiado maioritariamente pela leitura das obras: *A Voz do Silêncio* e *Doutrina Secreta* de Helena Blavatsky, *O Livro do Desassossego* e *A Hora do Diabo* de Fernando Pessoa.

No final do segundo capítulo são analisados alguns pontos de comparação entre o sagrado e o trabalho artístico, comparação que deu origem à presente dissertação. Nesta relação é apontada a presença de um discurso não-lógico, de pensamentos e sentimentos contraditórios no projeto plástico.

Em esquema de conclusão, pensa-se o relacionamento do observador com o organismo instalativo, o despontar de sentimentos de identificação entre realidade e a ficção (estado semi-acordado). Por fim, questiona-se como a construção e a aceitação, intrínseca a uma contínua transformação, procura estabelecer um mundo espiritual através de objetos mundanos dispostos de uma maneira primitiva, criando, ao mesmo tempo, uma linguagem não-lógica através do ponto, que, é, portanto, o *medium* da ação criativa, algo que está entre realidades. O ponto é o propulsor da imaginação que cria um novo mundo, em expansão, habitado por “sementes” que são objetos coletados do nosso dia a dia, de curta duração, resultado também da manipulação de ações primárias cruas por vezes repetidas como amarrar, semear, dispor, etc., criadas em gestos suspensos.

Existe a necessidade de ir para além dos objetos e de os superar “para dentro” com a objetivo de os renovar. Através da sinestesia - “Sentir tudo de todas as maneiras” (F. Pessoa) - a partir das cores, numa harmonia alquímica que liga homem e a mecânica e Deus e o Diabo criando “um recanto mentiroso da verdade inatingível” (*A Hora do Diabo* de Fernando Pessoa) em busca de uma nova origem - com a “morte das ideologias” - de um novo mundo orgânico e enérgico repleto de sensações.

Parte I

DESPERTAR PARA A CRIAÇÃO

1. Impulso criativo

Para Carl Jung, “o artista é um *medium* do inconsciente colectivo”. Jung constata o poder da imaginação e das representações criativas. O psiquiatra entregou-se ao estudo dos sonhos, imagens e visões atribuindo a estas uma função estruturante e curativa. Em 1922, Jung defende a relação da psicologia analítica (sua criação) com a obra de arte poética, na obra *O Espírito na Arte e na Ciência*. Jung investigou o processo de criação artística como atividade psicológica e, como tal, objeto de estudo da psicologia. Para ele, “o que é a arte em si, não pode ser objeto de considerações psicológicas, mas apenas estético-artísticas”⁷. O autor considera a obra de arte em estado embrionário um complexo autónomo, algo *suprapessoal*: “poderíamos até falar de um ser que utiliza o homem e as suas disposições pessoais apenas como solo nutritivo, cujas forças ordena conforme suas próprias leis, configurando-se a si mesma de acordo com o que pretende ser”⁸. O momento de criação é uma ação criativa da psique objetiva e as questões devem encontrar o sentido da obra de arte. O artista é o *medium* do inconsciente coletivo. De maneira que as imagens arquetípicas têm origem numa camada suprapessoal que intitula o inconsciente coletivo, a memória de todas as experiências sociais e históricas da produção de conhecimentos da humanidade.

O artista torna atual conteúdos universais passados, conferindo um sentido social à obra de arte na educação do espírito de uma época, que se irá repetir, e em qualquer lugar, até que seja possível ser compreendida: “Assim como no indivíduo a unilateralidade de sua atitude consciente é corrigida por reações inconscientes, a arte representa um processo de autorregulação espiritual na vida e das épocas e das nações.”⁹

A partir de 1920, Jung, explora os recursos artísticos como integrantes dos seus mecanismos clínicos onde a criatividade tem a potência de um instinto. A criatividade fomenta a afirmação da individualidade, da auto-estima, uma experiência estruturante do pensamento, podendo ser utilizada como “composição de cura” ao contrário da arte. Ele acredita na oportunidade de organização do caos interior através de desenhos, pintura, escultura e também nas expressões culturais como a arte, a religião e a ciência. Jung começou a pedir aos seus pacientes desenhos de representações de sonhos, situações conflituosas, e neles identifica símbolos comuns a diversas culturas e mitologias. Isto leva-o ao conceito de arquétipos, disposições inerentes que configuram imagens e

⁷ JUNG, Carl, “Relação da psicologia analítica com a obra de arte poética” in: *O espírito na arte e na ciência*, p.65.

⁸ *Ibid*, p.72.

⁹ *Ibid*, p.84.

ideias com alto conteúdo emotivo, como uma expressão pública reunida majoritariamente no tempo e espaço:

A análise prática dos artistas mostra sempre quão forte é o impulso criativo que brota do inconsciente, e também quão caprichoso e voluntário... A obra inédita, ainda na alma do artista, é uma força da natureza que se impõe, ou com uma tirânica violência, ou com aquela astúcia subtil da própria natureza, sem se importar com o destino pessoal do ser humano que é o seu veículo... Portanto, fariamos bem em considerar o processo criativo como algo vivo implantado na alma do homem.¹⁰

Jung faz-nos imaginar alguma “coisa viva” na psique, um modo de falar que personifica, que ganha vida, o que nos leva a refletir na criatividade como processo.

O artista tem a necessidade de manifestar a sua experiência no coletivo, ou, mais especificamente, a própria vivência exige a sua tradução. Essa necessidade acusa um «complexo autónomo»¹¹.

A definição de complexo autónomo na psique do criador liga-se à ideia de inspiração na arte e na poesia. A definição moderna de inspiração inclui a linguagem e as características da psicanálise, ou da psicologia profunda, e prova algo que está além do controle do poeta, ou seja, do controle do ego, como algo que vem de fora. Esse “fora” é chamado de Inconsciente.

No estudo de Jung, a criação é um processo caracterizado pela função *simbólica* da psique, a que ele chamou de *função transcendente*. Todo o processo de reconhecimento e de ligação de opostos, que ocorre na psique, explorado por Jung através da experiência, torna-se possível através da função transcendente. Esta é a função da transformação e, também, deve ser encarada como a finalização do processo. Esta função é encarada como uma forma de conhecimento na qual afirmação e contradição coexistem: uma *operação criativa*¹². Esta dicotomia também está presente quando consideramos que o artista tenta dar forma e ordem (ego e consciência) ao caos e à não-forma (conteúdos inconscientes).

Estudamos o sentido e a significação da obra de arte conduzindo à pergunta: será que a arte de facto tem significado? Talvez a arte nada “signifique” e não tenha qualquer “sentido” (não como discutimos aqui sobre sentido). Será que o “significado” é necessariamente mais do que nela existe devido à necessidade de um intelecto esfomeado de sentido? Poder-se-ia dizer que a arte é bela e nisso ela se completa e basta a si mesma. A arte não precisa de ter sentido. A dúvida sobre o sentido

¹⁰ JUNG citado por BARCELLOS, Gustavo, *Proposições*, disp. em: <http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/43-dossie-barcellos.pdf>, p.30, [Cons. 16.2.2017].

¹¹ *Ibid.*, p.31.

¹² *Ibid.*, p.32.

nada tem que ver com a arte. “Se me colocar dentro da arte, tenho que submeter-me à verdade dessa afirmação”¹³. Mas, ao falarmos da ligação entre a psicologia e a obra de arte, encontramos-nos agora fora da arte, não nos restando mais nada senão averiguar e interpretar para que as coisas ganhem sentido, caso contrário nada é pensável sobre ela.

Nós, enquanto seres humanos, precisamos sintetizar a vida e a história que se bastam por si mesmas, em imagens, em sentido e em conceitos, sabendo que, com isto, estamos a afastar-nos da verdade.

Pensar apenas no próprio processo criativo, não nos faz ver nem entender, e nem podemos entender, pois nada se compara à vivência imediata e inédita do que é o conhecimento. Para o conhecimento (didatismo¹⁴), embora, deslocar-nos para fora do processo criativo e olhar de outra perspectiva, pois, então, traduz-se em imagem que transmite um sentido. Neste caso, devemos falar do sentido, o que antes era apenas um fenómeno, transforma-se em algo que, reunido com os outros fenómenos, terá sentido posteriormente, o que leva a uma função (*catharsis*), catarse, que servirá acertos propósitos e terá efeitos significativos. Quando temos consciência disso, temos a sensação de ter conhecido e clarificado algo. De outra forma, cabe só a ciência pode explicar os fenómenos.

A obra de arte propociona uma imagem complexa no sentido mais vasto. Essa imagem, enquanto conseguirmos reconhecer como símbolo, é passível de análise. Mas, se não conseguirmos descobrir nela um valor simbólico, estaremos a confirmar que esse valor nada significa.

¹³ *Ibid.*, p.51.

¹⁴ BADIOU, Alain, *Petit Manuel d'Inesthétique*, p.13.

Segundo a tese de Badiou o esquema didático da arte é a incapacidade de verdade, ou que toda a verdade está afastada se; é a sedução duma aparência de verdade. Logo a arte deve considerada uma forma puramente instrumental, através dos seus efeitos públicos. A arte tal como o defende, o esquema didático é incapaz de verdade, o seu objetivo é mimético, a sua função é a da aparência. Aristóteles atribui à arte a outra coisa que não o conhecimento e liberta-a da suspeita platónica; o efeito de *catharsis* refere-se à deposição das paixões numa transferência para a aparência. A arte tem uma função terapêutica e não cognitiva ou reveladora. A arte não tem origem no teórico mas no ético.

2. Potência

Nesta parte, DESPERTAR PARA A CRIAÇÃO, indentificamos os temas da origem e a evolução/desenvolvimento do Universo, encontrando paralelismos com a prática da criação artística. Para isso mostrarei a influência que o esoterismo teve nos artistas do século XX. Para o suporte desta investigação, e de modo a seguir esse efeito, proponho uma análise da obra *A doutrina secreta* de Madame H. P. Blavatsky.

Este capítulo terá por base o estudo de alguns fenômenos naturais que fazem mover a vontade que questionará onde começa a criação: “o despertar das trevas no momento em que se dá o êxtase”¹⁵. Helena Blavatsky escreve sobre esse lugar onde “nada existia”, esse nada que simboliza a cisão no ovo cósmico¹⁶. Fala de uma eletricidade suprafísica ou fogo divino que anima a criação: “O tempo não existia, porque dormia no seio infinito da duração”¹⁷. O aparecimento e o desaparecimento do universo são explicados por Blavatsky como expiração e inspiração do Grande Sopro que é o Movimento. Falamos do absoluto enquanto Movimento, Espaço abstrato e Duração. O sopro divino (inspiração) é o ar expirado da divindade conhecida, emitindo um pensamento. Quando o Sopro Divino é inspirado, o Universo desaparece no seio da Grande Mãe, que então dorme, “envolta em suas sempre invisíveis vestes”¹⁸. A este pensamento, Blavatsky chama de Cosmos. O Universo não é visto como a criação de algo a partir do nada, mas sim como uma aparência da realidade.

O tempo é apenas uma ilusão resultado da nossa sucessão de estados de consciência à medida que os percorremos; através da duração eterna, o tempo deixa de existir para “jazer adormecido”¹⁹, quando não existe já consciência para onde essa ilusão possa transferir-se. Não existe nada na Terra que tenha duração imutável, pois nada permanece igual durante um bilionésimo de segundo. A sensação que temos da realidade, desta divisão do “tempo”, conhecida como presente, provém da suavização da impressão momentânea ou das sucessivas impressões interrompidas captadas pelos nossos sentidos das coisas, à medida que passam da zona do ideal, a que chamamos futuro, à região da memória, a que chamamos passado.

A nossa mente é uma formulação de estados de consciência agrupados como Pensamento, Vontade e Sentimento²⁰. Durante o sono profundo, o cérebro finda o trabalho de ideação, por meio

¹⁵ BLAVATSKY, H. P., *A doutrina secreta*, p.11.

¹⁶ *Ibid.*, p.11.

¹⁷ *Ibid.*, p.37.

¹⁸ *Ibid.*, p.12.

¹⁹ *Ibid.*, p.38.

²⁰ *Ibid.*, p.38.

do Ego, no plano físico, a memória é interrompida; assim, durante esse tempo “a mente não existe” porque parou de funcionar momentaneamente.

À medida que vamos “subindo” na escala do desenvolvimento, percebemos que, nos momentos já experienciados, confundimos as sombras com realidades, sendo este progresso um contínuo e sucessivo despertar levando à ideia de que alcançamos a “realidade”.

Segundo um antigo provérbio oriental, as trevas são a matriz eterna na qual as origens da luz aparecem e desaparecem “As trevas são Pai-mãe; a luz, sua filha”: “Quando todo o universo estava mergulhado no sono, isto é, quando havia regressado ao seu elemento primordial — não existia nem centro de luminosidade nem olho para perceber que a luz, e as trevas necessariamente enchiam o todo sem limites”²¹.

As causas físicas e metafísicas são “causas de existência”, onde o objetivo principal é o desejo de existir:

A forma una de existência, a sozinha, sem limites, infinita, sem causa, permanecia num sono sem sonhos; e a vida pulsava inconscientemente no espaço universal, em toda a extensão daquela onipresença que o “olho aberto” de *Dagma* (alma purificada) percebe.²²

Consideramos essa vida uma “forma una de existência”, vida que se manifesta pela Matéria/Alma, ambas separadas sem razão. A matéria é o veículo para a revelação da alma neste plano de existência, e a alma é o veículo para a manifestação do espírito num plano mais elevado: “A hora ainda não havia soado; o raio ainda não havia brilhado dentro do Germe, a *Mâtripadma* (a mãe lótus) ainda não havia intumescido.”²³

Este raio das “trevas Eternas”, ao ser lançado, transforma-se em luz ou em vida que penetra no “germe”, ou seja, o ponto no Ovo do Mundo, traduzido pela matéria no seu carácter mais abstrato. “Ponto” não é uma expressão literal, aplicável a um ponto específico no espaço, pois é o resultado de um germe no centro dos átomos, e estes é que juntos configuram “o germe”. A coletividade dos átomos (invisível a olho nu) representa o essencial da matéria eterna e indestrutível.

Pretendemos dizer com “Semente” o “germe do mundo”, aquilo que a ciência defende ser a partícula material mutável. Na disciplina da Teogonia, cada semente é um organismo etéreo, do qual evolui mais tarde um ser celeste, um Deus.

²¹ *Ibid.*, p.39.

²² *Ibid.*, p.40.

²³ *Ibid.*, p.44.

A “Luz”, raio espiritual onnipresente, ao penetrar, fecunda o ovo divino, denominada de matéria cósmica. Os coágulos são a primeira diferenciação, referente à matéria cósmica que pensamos ser a origem da Via Láctea e de todo o Universo visível — o que conhecemos. Essa matéria, radical e fria, espalha-se pelo Espaço devido ao movimento cósmico, aparecendo desagregada, como coágulos de leite²⁴. As partículas dessa matéria são as sementes de novos mundos.

Segundo o pensamento de Blavatsky podemos dizer que o Divino é o veículo²⁵. Ou seja, o raio único multiplica os raios menores, a vida antecipa-se à forma e sobrevive ao último átomo pelo raio da vida, o um, semelhante ao fio que passa através de muitas contas (de pérolas); exprime o conceito de um fio de vida a que Blavatsky chama de *Sûtrâtmâ*²⁶, que passa através de gerações.

Os nossos corpos, assim como o dos animais, das plantas e pedras, são inteiramente formados de seres semelhantes. As mesmas vidas invisíveis e infinitesimais compõem os átomos dos corpos. Todas as partículas (orgânicas ou inorgânicas) são uma vida.

Seguindo este pensamento, compreendemos que do ponto surge a luz (pensamento) fecundando “ovo” (mente) dando origem à ideia para originar a obra (de arte ou literatura). O divino é a luz. Mas é importante existir potência (*Fohat*), fazendo com que se colem e se completem entre si. *Fohat* é, portanto, a personificação do poder elétrico vital tanto no plano invisível como no sensível. A sua ação compara-se à força viva criada pela VONTADE.

Desde a Idade Média que a teologia da luz cria através da reflexão, uma luz ao mesmo tempo “corretora” das trevas, especialmente no início do mundo, informe e vazia — a luz revelou a forma de “mundo”, que sem ela não existe. No *Génesis*, como em Hesíodo, o Éter e o Dia surgem só depois da Noite que, conseqüentemente, aparece depois do Caos²⁷. A luz é a única essência capaz de “corrigir” a origem. Este reconhecimento simbólico da luz enviou-nos para o plano inicial de uma origem das origens²⁸. Com isto, encontraremos paralelismos entre revolução e mitologia, por constituírem também um regresso ao princípio, um gesto criador destrutivo que dá forma ao plano imaginário a um momento histórico.

Pegaremos de novo no primeiro livro da Bíblia, o *Génesis*, para melhor clarificar a base da teologia da luz, confrontando com a análise do Abade Robert Grosseteste (1175-1253) no seu estudo *De Luce*, que complementa Hesíodo e o *Génesis*.

²⁴ *Ibid.*, p.49.

²⁵ *Ibid.*, p.69.

²⁶ *Ibid.*, p.70.

²⁷ HESÍODO, *Teogonia/Trabalhos e Dias*, pp.115-125, *apud.*, Carlos Vidal In: *Invisibilidade da pintura*, p.398.

²⁸ VIDAL, Carlos, *Deus e Caravaggio: A negação do claro-escuro e a Invenção dos Corpos Compactos*, in: *Invisibilidade da pintura*, p.398.

Começaremos pelo início, pela teoria de Grosseteste, que defende uma luz genésica diferente da luz do dia, e que a luz genésica é boa por si própria, ao contrário das trevas genesíacas, pois não é destas que nasce o mundo. Este mundo só existe quando a luz genésica é elevada do seio das trevas — a luz e as trevas (genesíacas) estavam separadas inicialmente para que a luz do dia e as trevas próprias da noite dependentes do sol e da lua, e das estrelas (nasceram apenas no quarto dia) sejam boas; passamos aos versos do *Génesis* que nos leva a esta conclusão:

1. No princípio criou Deus o céu e a terra.
2. E a terra estava vasta e vazia, e havia trevas sobre a face do abismo: e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas.
3. E disse Deus: Haja luz. E houve luz.
4. E viu Deus que a luz era boa: e fez Deus a separação entre a luz, e entre as trevas.
5. E Deus chamou a luz dia, e as trevas chamou noite, e foi a tarde e a manhã, o dia primeiro.
- [...]
14. E Deus disse: Haja luminárias no estendimento do céu, para fazer separação entre o dia e a noite; e sejam por sinais, e por tempos determinados, e por dias, e por anos.
15. E haja luminárias no estendimento do céu, a alumiar a terra: e foi assim.
16. E fez Deus as duas luminárias grandes: a luminária grande, para senhorar no dia, e a luminária pequena para senhorar na noite; e as estrelas.
17. E Deus as pôs no estendimento do céu, para alumiar a terra.
18. E para senhonear no dia e na noite, e para fazer separação entre a luz e as trevas: e Deus viu que era bom.
19. E foi tarde, e a manhã, o dia quatro.²⁹

Segundo Grosseteste, no seu tratado *De Luce* (séculos XII e XIII) a luz é boa por natureza e as trevas não, porque dependem da luz para formar «mundo». Aquilo que resulta do que Deus colocou no firmamento ou no «estendimento do céu» é bom. Por isso, na **origem da origem** a luz somente pode ser boa. Nascendo, assim, a teologia da luz. Só a luz gere a sua luz.

Como defende Grosseteste, a luz é a primeira identidade corporal, a própria corporalidade. A sua essência é atravessar o espaço em todas as direções, a partir de **um ponto de luz** que forma automaticamente uma esfera, e multiplica-se até encontrar algo que interrompa o percurso. A matéria tridimensional expande-se só pelo campo de propagação da luz. A luz não tem dimensão, mas confere dimensão à matéria que já existia, pois é primeira forma para lá da matéria — a luz assemelha-se, diz Grosseteste, à inteligência³⁰.

A matéria nada é sem a luz. Apenas adquire a dimensão que a luz lhe atribui ao incidir instantaneamente em todas as direções, como se a luz esculpisse, revelasse e desse dimensão e forma à matéria, revelando-a. A luz, descrita no Génesis e compreendida por Grosseteste, não é a luz comum do nosso quotidiano, é uma luz gerada por Deus três dias antes do Sol e das estrelas. Esta luz é uma entidade radiante, e não possui um foco preciso, ou fixo. Esta luz, a *luz-lumen*, é um corpo espiritual, é um ser puro.

²⁹ BÍBLIA Sagrada, *Génesis* 1, 1-19.

³⁰ GROSSETESTE, *De Luce*, p.10, *apud.*, Carlos Vidal In: *Invisibilidade da pintura*, p.399.

3. Quietude melancólica: antes da criação

Consideraremos o seio das trevas como um estado melancólico, um antes da criação, com o apoio do texto *Problema XXX* de Aristóteles [953a]. Aqui a melancolia é uma condição ao génio e a origem da sua criatividade.

O *Problema XXX*, atribuído a Aristóteles [953a], é o texto indispensável que associa a melancolia ao génio e à criatividade. Percebemos que o termo melancolia [do grego μελαγχολία] deriva da composição de dois termos: de μέλας - *mélaina* (negra) e χολή - *cholé* (bílis)³¹. Melancolia significa, literalmente, bílis negra.

De acordo com Aristóteles, a forma comum de melancolia, seja inata ou adquirida, afeta as faculdades percetivas, cognitivas e morais, sendo a origem de interferências no comportamento e sofrimento mental. Esta circunstância resulta do excesso de bílis negra, por não mostrar sintomas e ser de manifestação instantânea.

Para chegar à genialidade, e não à loucura, é preciso que as condições sejam favoráveis e, em simultâneo, os humores estejam em equilíbrio.

A teoria dos quatro humores refere que a normalidade depende do equilíbrio entre os quatro humores: sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra, correspondentes ao coração, sistema respiratório, fígado e baço. Cada um destes humores teria diferentes aspetos: o sangue seria quente e húmido; a fleuma, fria e húmida; a bílis amarela, quente e seca; e a bílis negra, fria e seca³². Os melancólicos, em que prevalece a bílis negra, são frequentemente representados cabisbaixos num estado depressivo:

E, ainda, a maior parte dos que se ocupam da poesia, resfriados e silenciosos na abstinência; se bebem um pouco mais, torna-os mais tagarelas. Todos são, então, para falar simples, tal qual sua natureza, conforme foi dito. Quem começar o exame [desta questão] deve tomar primeiramente a causa a partir de um exemplo já disponível. Pois o vinho excessivo parece realmente dispor [as pessoas] tais quais dizemos serem os melancólicos e aquele que [o] bebe [parece] desenvolver muitos *éthe* (hábitos) como, por exemplo, os irascíveis, filantropos, piedosos, audaciosos; mas não [aquele que bebe] o mel, nem o leite, nem a água, nem nada análogo. Pode-se ver que [o vinho] torna [as pessoas] completamente diferentes, observando que ele muda gradualmente os que bebem.³³

³¹ Melancolia. In: *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Flórida: Wikimedia Foundation, 2016, Disp. :<<https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Melancolia&oldid=45002044>>, [Const.6.5.2017].

³² LOUSA, Teresa, *Melancolia In: Aristóteles*, Disp. <https://memoriabolso.blogspot.pt/2013/02/programa_6341.html>, [const. 6.5.2017].

³³ ARISTÓTELES, *Problema XXX*, [953b], p.1.

Tanto o vinho como a natureza criam o *ethos* de cada um, pois tudo se realiza sendo administrado pelo calor. O humor depressivo e a mistura da bÍlis negra são pneumáticos. O vinho quanto  sua *dynamis* (potência, poder, força, propriedade)  pneumatide. O que mostra que o vinho  pneumatide,  a espuma (*aphrs*). Pneuma (*pneumatika*) pertence ao sopro,  respiração, comparado ao sopro vital; que por isso pertence ao ar que o vento tem. Não deve ser confundido com o ar (*ar*), um dos quatro elementos. Esta definição de pneuma evoca o sentido (homérico) de *psych*, que chama de sopro. O verbo - *psycho* - indica a ao de soprar, respirar. O termo frio, central no *Problema XXX*, parece ser oriundo da mesma semântica: frio  *psychrs*, cuja etimologia liga ao verbo *psycho* (soprar). Assim, concluímos que a melancolia (resultado da mistura dos humores)  anmala, pois ela  tanto fria como quente como a água, alterando drasticamente o comportamento.

Os gregos antigos, especialmente a partir de Aristóteles, interpretaram a melancolia como resultado de uma constituição natural e fisiológica. No texto *Problema XXX*, defende-se que o artista melancólico  genial, não porque está possuído, mas constituído da constituição natural e especial de alguns humores. Aristóteles defende a teoria de que o excesso de bÍlis negra, integrante da constituição fisiológica, pode levar algumas pessoas  genialidade, e não apenas  loucura e  sua destruição. Não chega apenas ter desequilíbrios para se ser genial, pode ser-se apenas doente ou louco. A inspiração que conduz  criação poética  um dom natural e pertence  natureza humana:

Eis porque o poetar  conforme a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados, a uns devido  sua natureza, a outros em virtude do êxtase que os arrebatam.³⁴

A melancolia age na mente e no comportamento, modificando-o, tal como o vinho. A diferença  que o vinho produz um estado transitório e a bÍlis negra, para quem a possui,  natural e permanente. Essa modificação leva-nos ao êxtase. *kstasis*  o termo composto da preposição *ek* (fora, para fora) e pelo substantivo *stasis* (ao de pôr, estabilidade, posição, postura)³⁵. Designa, portanto “a ao de se deslocar, deslocamento, desviar ou, estar fora de si”³⁶. O uso dos termos *kstasis* e *mana*, exprimem ambos o termo “loucura”. O “negro” da bÍlis negra transmite a ideia de escuro, de noite, de desconhecido, de mal, de sombra, ou seja,  o ponto inicial que conduz  loucura. A melancolia tinha apenas um significado negativo, tal como a epilepsia, associada a forças sobrenaturais, posseses divinas, etc., até aparecer a tese de Aristóteles.

³⁴ ARISTÓTELES, *Poética* [145a], trad. Ana Valente, 1994. Disponível em: <http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf> [cons. 7.05.2017].

³⁵ *Ibid.*, p.6.

³⁶ *Ibid.*, p.6.

Para que aconteçam excessos desejados é necessário um equilíbrio gradual, que pode conduzir o génio aos êxtases criativos. Os diferentes *pathos* originários da melancolia prendem-se com a ideia de “estar fora, movimento para fora”; algo que é dotado de um transporte divino, inspirado pelos deuses (*en + theos*)³⁷.

Podemos dizer que a melancolia tem origem nas perturbações mentais derivadas do calor e da humidade, e também são derivadas da tristeza e do medo que por vezes têm origem em circunstâncias religiosas e culturais. Essas perturbações são reveladas como forma de depressão e tentativas suicidas.

Os artistas, escritores, compositores, entre outros, quando querem criar, ficam num estado melancólico, que permite chegar a inspiração. Encontram-se mais sensíveis e podem criar. Se não conseguirem o equilíbrio ideal, podem surgir problemas depressivos que os podem levar à morte.

Aristóteles pensa na melancolia como algo intrínseco ao ser humano, e que pode ser uma forma de criação e de expressão humana, de uma maneira que permite refletir, através da introspeção do que é mais profundo no ser humano, e que se manifesta na arte.

3.1 Melancolia como processo de criação

Para melhor entendermos a melancolia como um estado anterior à criação, faremos um confronto com a obra de Herman Melville, *Bartleby, o escrivão* (analisando o isolamento de Bartleby para também entender o “contemporâneo”), e estabeleceremos paralelismos com o texto de Giorgio Agamben *O que é o contemporâneo?* (no sentido de perceber como no escuro podemos ver a luz — o presente).

O conto norte-americano *Bartleby* (1853) narra a história do escrivão Bartleby; o narrador é o patrão, um advogado de Wall Street, que descreve ao longo do texto a forma como Bartleby o incomoda profundamente.

Ficamos a conhecer Bartleby e o seu comportamento excêntrico e aparentemente depressivo, delineando uma aura de mistério. Cabisbaixo e quieto, sofre do que parece ser uma falta de motivação, ou vontade de ação; Bartleby segue à risca as exigências do seu trabalho como escrivão, com exceção das revisões dos documentos, em que alguém os lê em voz alta para que os outros confirmem as cópias. Bartleby assume uma postura de recusa em cumprir as suas obrigações, dizendo

³⁷ *Ibid.*, p.6.

sempre: “Prefiro não fazê-lo”³⁸. Isto leva à insatisfação do patrão, que começa a tolerar e a questionar a sua decrescente produtividade. Bartleby parara de escrever, e começou a ficar cego. Sem coragem de demiti-lo, o advogado deixa-o “continuar” a trabalhar. Mais tarde apercebe-se de que Bartleby abrigava-se no escritório, sozinho, privado da luz.

Pouco se sabe de Bartleby, sobre os motivos e as razões inerentes às suas escolhas, e à sua existência moribunda, sem lugar para onde ir.

Talvez devido à sua identificação com Bartleby, o advogado tolerou-o, e descreve como o deixa a um canto, atrás de um biombo, isolando-o ainda mais:

De modo a tornar melhor este arranjo, adquiri um biombo alto, verde, que isolasse completamente Bartleby do meu campo de visão, mas mantendo-o ao alcance da minha voz. E era assim que, de certa maneira, privacidade e convivência se aliavam.³⁹

Bartleby mostra sintomas da depressão, especialmente a sua falta de motivação e reclusão. Ele é uma pessoa passiva, bom trabalhador, até que começa a recusar fazer o seu trabalho. Bartleby em nenhum momento faculta qualquer informação pessoal ao narrador.

A sua inação conduziu-o à morte, pois não tendo vontade para sobreviver, deixa de comer até morrer, contemplando o muro da prisão.

Melville revela que o protagonista trabalhou anteriormente no “Dead Letter Office”, num posto dos correios onde as cartas não entregues são armazenadas e destruídas. Essas cartas deram início à sua melancolia, cada vez mais maior (e obscura). Bartleby apercebeu-se de sonhos abandonados, de intenções não realizadas, de oportunidades não concretizadas, de realidades que foram esterilizadas pela mão de quem entrega essas cartas, tudo isto vindo a agravar o isolamento e a ausência de comunicação de Bartleby. Este personagem pode ser encarado como um “duplo psicológico” para o narrador, que critica a esterilidade, a impessoalidade e os ajustes mecânicos do mundo: “escrevia silenciosamente, apagadamente, mecanicamente”⁴⁰, e para a sociedade.

³⁸ MELVILLE, Herman, *Bartleby*, trad. Gil de Carvalho, 2015, p.26.

³⁹ *Ibid.*, p.24.

⁴⁰ *Ibid.*, p.25.

Tudo fica suspenso com o suspiro do narrador, “Ah Bartleby! Ah humanidade!”⁴¹. Melville expõe nesta obra o isolamento da vida americana no geral, através da verdadeira solidão física e mental, que leva a um estado profundo de melancolia, pelo que optou por uma espécie de inação, mortal, negativa, “construindo” muros (contemplação) em vez de pontes (ação):

Mas ele parecia estar só, absolutamente sozinho no universo. Um destroço de um naufrágio no meio do Atlântico.⁴²

Perante a vida das cidades, a auto-exclusão de Bartleby é uma alegoria premonitória do nosso tempo. Bartleby mostra-nos como se entrega à aniquilação de uma voz autoritária e comissária. *Bartleby & Co.*, de Henrique Vila-Matas, é um romance que cria um catálogo de muitos “Bartlebys” na literatura: escritores que desistem de escrever, a “Literatura do Não”, escritores que vivem do não (“síndrome de Bartleby”).

3.2 Caracterização do contemporâneo

É com o conceito de intempestividade de Nietzsche que Giorgio Agamben assenta a sua definição de contemporâneo no texto *O que é o contemporâneo?*⁴³ O intempestivo pode ser definido como aquele que está “fora do tempo próprio”, “imprevisto/súbito”, pode ser visto como uma propriedade do contemporâneo?, pergunta K.

Nas *Considerações Intempestivas*, Nietzsche declara que — “é intempestiva porque procura compreender como um mal, um inconveniente e um defeito, algo do qual a época justamente se orgulha”⁴⁴. A razão pela qual não se encaixa no seu tempo permite que o filósofo/artista possa melhor compreender o presente.

Como escreve K., a lógica que atravessa a conceção de que a intempestividade é característica indispensável ao contemporâneo é semelhante como a de quando buscamos conselhos ou opiniões externas, recorrendo, não a qualquer um, mas ao amigo, aquele que trará o olhar de fora, que só pode fazê-lo conhecer os elementos envolvidos; é externo, mas nunca alheio. É também assim com a contemporaneidade, diz K. O contemporâneo não é aquele que deseja viver noutro tempo. Como define Agamben: “A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o

⁴¹ *Ibid.*, p.83.

⁴² *Ibid.*, p.53.

⁴³ AGAMBEN, GIORGIO. “O que é o Contemporâneo?” In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*. Disponível em: <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf> [cons.30.9.2017]. Ler ainda a resenha ao livro de Giorgio Agamben “O que é o contemporâneo? e outros ensaios”, trad. Vinícios Nicastro Honesko, Chapecó, Sc: Argos, 2009. Resenha que sigo e cito atentamente de K. (nome intitulado pelo autor da “Revista Subjetiva”) à qual podemos aceder em: <https://medium.com/revista-subjetiva/resenha-o-que%C3%A9-o-contempor%C3%A2neo-de-giorgio-agamben-5e5a49fd9a3>. cons. 16/07/2017.

⁴⁴ NIETZSCHE citado por AGAMBEN, *apud.*, K., *Op. cit.* p.58.

próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distância; [...] Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspetos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela”⁴⁵.

Segundo Agamben, o contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu próprio tempo, para nele enxergar não as luzes, mas a sua escuridão. O que seria essa escuridão? O que encontra o contemporâneo ao encará-la?, pergunta K.

Diz K. que de acordo com a neurofisiologia da visão, a ausência de luz desinibe as *off-cells*, células periféricas da nossa retina. Elas, quando em atividade, produzem uma forma específica de visão a que chamamos “escuro”. Nesse sentido, o escuro não é apenas “ausência de luz” ou uma “não-visão”, mas é o resultado de uma atividade especial da nossa retina. Com isto, perceber o escuro não é passividade. Implica a capacidade de neutralizar as luzes do seu tempo e enxergar as suas trevas, com a consciência de que elas são partes inseparáveis. Para a astrofísica contemporânea o escuro que vemos ao observar o céu noturno é somente a luz que não pode alcançar-nos, ainda que a distância da viagem, na nossa direção, seja de anos-luz. O presente é como essa luz. O presente nunca pode nos alcançar⁴⁶. E, segundo Agamben:

Perceber no escuro do presente essa luz que procura nos alcançar mas não pode fazê-lo, isso significa ser contemporâneo. Por isso os contemporâneos são raros. E por isso ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.⁴⁷

A contemporaneidade só é possível quando estabelece uma relação com o primitivo, com isto, quero dizer que, para ser contemporâneo, é necessário ver o que há de mais novo, revendo os vestígios da origem. A infância como origem e passado é um fator agente atuante na vida adulta, no presente.

Quem se dedicou a pensar a contemporaneidade só pôde fazê-lo porque introduziu no tempo uma cisão, uma ruptura, retirando o presente da “homogeneidade inerte do tempo linear”, de forma a ter um olhar renovado perante a relação entre os tempos (o primitivo e o atual). Quando o indivíduo fala do seu tempo, necessariamente teve de enxergar um ponto de cisão, uma falha no passado. E a partir desse ponto de ruptura pode lançar um novo olhar não só para o seu tempo, como também para o passado:

⁴⁵ AGAMBEN, *apud.*, K., *Op. cit.*, p.59.

⁴⁶ AGAMBEN citado por K., resenha ao livro de Giorgio Agamben, *idem*.

⁴⁷ *Ibid.*, p.65, in K., *ob. cit.*

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de 'citá-la' segundo uma necessidade que não provém do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.⁴⁸

Bartleby é um conto extremamente contemporâneo na medida em que o narrador se apercebeu da escuridão daquele escrivão em particular, só que Melville coloca-nos no papel do narrador de forma a criticar o modo como todos estamos do lado de fora da realidade, num estado passivo, e isolado, num estado mecânico, o que nos leva a repensar as nossas origens, da forma mecânica como o mundo se organiza. Com isto, temos de ter a capacidade de olhar para as trevas (silêncio) e revelar a cisão, a rutura da contemporaneidade. É necessário faltar ao compromisso para nos apercebermos das trevas e enxergar a luz.

⁴⁸ *Ibid.*, apud., K., op. cit., p.72.

4. Possessão (do *medium*)

No Romantismo, Friedrich Schleiermacher, Novalis e Wagner, trabalham num regresso ao mito ou numa recomposição da religião de modo antitético ao Iluminismo.

A religião e a autoconsciência religiosa traduzem-se no sentimento do infinito. Não podemos confundir esse sentimento com o pensamento, diz Schleiermacher. Quero dizer, a fé e a religião não se submetem à filosofia porque o sentimento original de infinito, o sentimento da imortalidade e da fé na imortalidade baseiam-se na “imortalidade da união da essência de Deus com a natureza humana”⁴⁹. Deste modo, a religião é a união do homem com a totalidade, e não se pode traduzir numa ação.

Platão é o fundador destas antecipações de distanciamento ligando uma suposição ocular a uma suposição artística. A poesia mimética e a arte, por serem incapazes da verdade, estão em risco, a verdade é-lhes sempre exterior. Badiou diz, segundo a suposição platonista, que a arte é mera sedução e imitação da verdade. Uma aparência que pode e deverá ser “vigiada” nos seus efeitos públicos, e só deve existir para ser útil - didatismo⁵⁰, daí Platão banir os poetas. Porque a arte não imita as coisas, imita o efeito de verdade, devendo ser “tratada”, de forma controlada, porque não interessa a arte, mas o seu efeito pedagógico⁵¹. Estes pressupostos atacam a arte, da ocularidade e do desempenho do papel dos sentidos, especialmente o da visão.

Na literatura, temos exemplos das obras de Clarice Lispector, Llansol (analisadas por Carlos Vidal) e Fernando Pessoa, fogem à regra por não conterem respostas a um sensismo imediato (mostrando além destes movimentos sensitivos), desprezado por Platão, Sto. Agostinho e Rousseau; estas condenações/suspeições ajudam-nos a pensá-las como tal, como respostas, num mundo além da arte e da literatura, ou além da objetualização artística, além do prazer dos sentidos, portanto contra o sistema, contra a literatura. Em Llansol:

Não há literatura. Quando se escreve, só importa saber em que real se entra e se há técnica adequada para abrir caminhos a outros.⁵²

Nas obras de Llansol não há literatura como não há em Lispector (também defende a mesma suposição, a de uma literatura onde nada se escreve, onde se pode preferir nada escrever como no relato do escritor, Bartleby, de Melville, um nada idêntico com o mundo), como não há livros. Tudo é criado em **descrição** em Simone Weil. Weil fala desta capacidade de descrição como

⁴⁹ VIDAL, Carlos, *cit.* Schleiermacher In: *Criar é descrever, crer é descrever*, p.242.

⁵⁰ BADIOU, Alain, *Pequeno Manual de Inestética*, p.13.

⁵¹ *Ibid.*, p.14.

⁵² LLANSOL, Maria Gabriel, *Um falcão no punho*, p.55, *apud.*, Carlos Vidal In: *Criar é descrever, crer é descrever*.

sendo alegoria da possível criação nas obras: *Le Pesanteur et la Grâce* (1947) e *La Connaissance Surnaturelle* (1950). Mencionamos este último livro:

O que no homem é a imagem mesma de Deus, é algo que em nós está ligado ao facto de Ele ser uma pessoa, mas que não é a pessoa. É a faculdade de renunciar à pessoa. Mas em nós é a obediência. Entre os homens, o escravo não é semelhante ao mestre obedecendo-lhe. Pelo contrário, quanto mais o escravo é submisso, mais ele é diferente daquele que o comanda. Mas do homem em relação a Deus, a criatura, para se entregar e lhe pertencer, se assemelhar ao Todo-Poderoso como um filho a um pai, como a imagem ao modelo, outra coisa não fará do que tornar-se perfeitamente obediente. Esse conhecimento é sobrenatural.⁵³

Desta dependência de Deus gera-se, talvez, um “conhecimento sobrenatural”. A nossa renúncia a nós próprios, é comparada à renúncia de Deus de um mundo absoluto inalterado, só renunciando, Deus pôde criar. Antes da criação, portanto, nada existia, nada existia no repouso absoluto de Deus e, em determinado momento, quis criar a vida, dar o ser à criação⁵⁴. Como nós quando pedimos a Deus para “nada sermos”, Deus exterioriza-se, sai desse absoluto estático. Então Deus só se torna Deus por renúnciação, enquanto nós, por renúnciação, seremos nada, logo criadores. Portanto sem nada, nem arte, nem literatura, sem objetos, sem livros.

4.1 Des-posseção

Os textos anteriores iluminam-se dos posteriores, a unidade livro é imagem aparente: não há livro ou livros, há uma escrita que desliza na corrente dos textos e nela se recorta como ser em metamorfose⁵⁵.

Nas considerações feitas atrás dos “efeitos públicos” da obra de arte, também Llansol se inquietou com o “bom uso” de um texto (lembrar que Badiou chama esforços didáticos). Com isto, os textos de Llansol são mais didáticos do que literários, ensinam a escrever, ensinam a olhar o texto enquanto ele se produz, ensinam que essa é a vida do texto, o auge da visualidade: poder ver o *medium*.

O que, de novo, me aconteceu:
Gosto perdidamente de escrever (e de me perder aí)⁵⁶.

Escrever é perder-se e viver.

⁵³ WEIL, Siomone, *La connaissance surnaturelle*, p.37, *apud.*, Carlos Vidal in: *Criar é descrever; crer é descrever*, p.247.

⁵⁴ VIDAL, Carlos, *op. cit.* 245.

⁵⁵ LOPES, Silvina R., *Teoria da Desposseção (ensaio sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, p.13.

⁵⁶ LLANSOL, Maria G., *Uma data em cada mão: Livro de Horas I*, p.24, *apud.*, Carlos Vidal in: *Criar é descrever; crer é descrever*, p.247.

A distinção feita entre carne e corpo, segundo Michel Henry, no seu livro *Incarnation*, explica que a carne é o vivo e sensível que experimentamos desde o interior, e o corpo é a coisa material e inerte do que vemos no exterior. Isto para dizer que as obras de Lispector e Llansol, renunciam a escrita-corpo à procura de uma escrita-carne, pois só esta mostra o *medium* que encarna o seu infigurável⁵⁷.

Não há literatura, mas várias realidades.

[...] Quando se escreve, só importa saber em que real se entra⁵⁸.

A escrita-carne é, como falamos, o *medium* do texto (e da arte, uma entidade entre o visível e o invisível), é uma experiência pura, ou seja: uma medialidade é um meio sem finalidade. Giorgio Agamben distingue fazer, como um fim, de agir, um fim sem meio, e de um gesto sem finalidade. O *medium* é uma medialidade pura. Em si, é intacto, na obra só existe a obra além-*medium* (o *medium* é destruído e é essa destruição que, paradoxalmente, o faz existir):

Até hoje não sabia que se pode não escrever. Gradualmente, gradualmente, até que de repente a descoberta muito tímida: quem sabe, também eu poderia não escrever. Como é infinitivamente mais ambicioso. É quase inalcançável⁵⁹.

Ficar na mediunidade do *medium* e dar-lhe corpo, não é escrever, é ficar atrás de detrás do pensamento (expressão-chave). Ficar além da obra é, naturalmente, habitar e dar corpo à carne que é o *medium*. Um lugar impossível, quase inalcançável. Então, este “quase” que guia à persistência da escrita, que faz com que haja escrita. Liberdade do *medium*. Descrição, despossessão. A verdade inatingível só pode existir nesse lugar anterior à escrita e à interpretação, num momento em que a escrita é suspensa e nessa suspensão se uniformiza ao mundo. Invocamos ainda Loyola: “Não ser limitado pelo máximo e poder estar contido no mínimo, é divino”⁶⁰.

O *medium* está no princípio e no fim: “Mas não existe apenas a leitura e a escrita, existe a língua, a língua oral, o momento suspenso daquilo que ainda não foi fixado”⁶¹. Toda a criação é procedida de descrição, Simone Weil: “Eu escrevo, depois leio o que escrevo como se não tivesse escrito”⁶².

Então descrever é igualmente uma forma de descrever do e no *medium*. Quase inatingível.

⁵⁷ VIDAL, Carlos, *op. cit.*, p.252.

⁵⁸ LLANSOL, *Um falcão no punho*, p.55, *apud.*, Carlos Vidal in: *Criar é descrever, crer é descrever*, p.253.

⁵⁹ *Ibid.*, p.55, *apud.*, Carlos Vidal in: *Criar é descrever, crer é descrever*, p.253.

⁶⁰ VIDAL, cit. Loyola in *Criar é descrever, crer é descrever*, p.253.

⁶¹ LLANSOL, *Uma data em cada mão*, p.81, *apud.*, Carlos Vidal in: *Criar é descrever, crer é descrever*, p.254.

⁶² LLANSOL, *O livro das Comunidades*, p.53, *apud.*, Carlos Vidal in: *Criar é descrever, crer é descrever*, p.254.

PARTE II

MERGULHAR NO SONHO: ÊXTASE

5. Realidade diluída

A única realidade para mim são as minhas sensações. Eu sou uma sensação minha. Portanto, nem da minha própria existência estou certo. Posso está-lo apenas daquelas sensações a que chamo minhas. A verdade? É uma coisa exterior? Não posso ter a certeza dela, porque não é uma sensação minha, e eu só destas tenho a certeza. Uma sensação minha? De quê? Procurar o sonho é pois procurar a verdade para mim sou eu próprio. Isolar-me tanto quanto possível dos outros é respeitar a verdade⁶³.

5.1 Poesia sonhada enquanto distanciamento

Esta citação aparece como introdução à maneira como o pensamento de Pessoa constrói a sua própria atitude perante a vida, confundindo-se com ela, mergulhando na vida sonhada, que dá o nome a este capítulo: MERGULHAR NO SONHO: ÊXTASE.

Pessoa afasta-se da realidade pelas máscaras (heterónimos) que constrói, diz Nuno Hipólito. De certa forma distanciam o sujeito do mundo exterior e, por outro, mantêm-no essencialmente isolado depois desse mesmo afastamento. Segundo Hipólito, toda a poesia de Pessoa pode ser definida enquanto uma “poesia do afastamento”. Por duas razões: a reflexão sobre o exterior - e o fecho da poesia pessoana, desinclinada para a reflexão, para o raciocínio — serve sobretudo para o autor dessa reflexão se separar do mundo em seu redor; o isolamento do sujeito que pensa a realidade leva-o a sentir uma intensa deslocalização perante a realidade que observa, como um Deus ausente que olha para um mundo que é o seu, mas, ao mesmo tempo, lhe é totalmente inatingível.

A palavra “deslocado” é uma palavra-chave para interpretar o livro, mas, mais amplamente, toda a obra de Fernando Pessoa. Porque o sujeito poético, ao se colocar fora do mundo através do seu raciocínio analítico, ganha uma nova perspectiva desse mesmo mundo - uma perspectiva inativa e, por isso, amplamente baseada no sonho. O sonho, enquanto ferramenta dessa perspectiva inativa, surge necessariamente, como a única forma que o sujeito poético tem de compreender a realidade a que já não pertence.

Esta “realidade observada de fora” pertence ao sonho. Para o sonho, a “realidade vista de fora” torna-se a única realidade aplicável. Assim, podemos analisar todas as construções estranhas sobre a realidade observada, que Pessoa, enquanto escritor “deslocado”, faz com que ganhe sentido. Apenas a poesia dá sentido e permite ao sujeito poético encarar a realidade enquanto “realidade

⁶³ PESSOA, Fernando, *Livro do Desassossego*, p.495, *apud.*, HIPÓLITO, Nuno in: “Uma Vida Sonhada”, disponível em: <http://www.umfernandopessoa.com/uploads/1/6/1/3/16136746/uma-vida-sonhada.pdf>. Cons. 30/10/2017. p.22.

sonhada”. Sem a poesia não haveria nenhuma forma de interpretar esta “nova” realidade, pois o sujeito está “fora” do mundo, num estado inativo, não o influenciando. Esta nova forma de ação (escrita) é uma ação transcendente, apenas existente em sonho, ou seja, uma inação.

Segundo Hipólito, a simplicidade da forma como Pessoa tomou a posição de deixar o mundo ativo para se refugiar no sonho, acontece por estar inadaptado, um órfão, alguém que nunca chegou a conhecer a “normalidade”, que milhões de seres humanos conhecem sem o saberem. Esta condição torna muitos homens amargos, suicidas, ausentes, mesmo loucos... Porém Pessoa, protegido pelo seu génio, aproveita este isolamento a seu favor. Ao manipular a realidade, não se apercebe do perigo eminente que pode representar para ele.

A complexidade reside na aceitação da condição pelo génio. A obra de Pessoa tem influências esotéricas, por ser uma obra manipulatória dos elementos constituintes desta condição, desta doença de abandono, da inadaptação, da extrema solidão. Pessoa levou ao extremo o isolamento de forma a apurar e de chegar a uma qualquer forma de verdade superior.

Em conclusão podemos ver como a “poesia do sonho” é destrutiva. Trata-se do último estágio auto-destrutivo a caminho da aniquilação do ser-para-o-mundo, em favor de ser-para-si-próprio, como diz Hipólito. Esta poesia bela e simultaneamente perigosa, representa também o auge da formulação filosófica pessoana, enquanto teorização do real face ao ideal.

O Livro do Desassossego personifica esse afastamento intencional de tudo. O livro é escrito não na primeira pessoa ou na terceira pessoa, mas numa pessoa ainda mais distante, na voz de alguém que apenas observa, ou melhor, que repara e nada mais do que isso. Alguém que não pode agir. Apenas é observador. O livro é um “livro de observações” e, enquanto tal, um “livro sobre a teoria do afastamento”, segundo Hipólito. Este homem estranho, calado, sem amigos, que se ocupava a reparar intensamente nos outros, era o próprio Fernando Pessoa.

Como o autor, os excertos do livro dão-nos, no entanto a perceber a visão de um homem afastado da humanidade. Percebemos que ele repara nos outros, mas não os considera seus semelhantes. É como se ele, enquanto aquele que vê, se isolasse de tudo em seu redor para passar a ser, pelo menos na vida exterior, apenas um observador (ou “reparador”).

A distinção entre o “eu” e os “outros” é evidenciada. O “eu” reserva para si todo o significado das coisas, muitas das vezes por exclusão, enquanto os “outros” representam, simbolicamente, a mole humana, sem vontade, sem determinação e, sobretudo, sem força própria. Quem não repara nos “outros” corre o risco enorme de passar a ser apenas visto por eles e de se tornar, ele mesmo, um “outro”. Esse “outro” não tem capacidade para reparar.

Com isto, reforça a necessidade de tomar consciência de si próprio, para afirmar que o homem que vive apenas a sua vida, sem consciência disso, é um dos “outros”. Não tem identidade. Um homem que deixe de ter consciência de si próprio, afunda-se na nulidade da mole humana, anula-se e deixa de viver para “ser vivido”.

Todo o processo do livro decorre na ação de reparar. Reparar nos outros, nos pormenores, nos significados, a própria tragédia da vida. O livro é constituído por fragmentos, porque o ato de reparar é, também ele, um ato fragmentário. Um ato que pode muito bem ser praticado por cada um dos leitores do livro. Para podermos compreender este ato basta apenas ter um pedaço de papel, levá-lo durante um dia e reparar em algo, algo que despoleta o próprio ato de escrita. O ato de escrita, nascido de algo que reparamos é, por essência, rápido e muitas das vezes catártico. Apercebemo-nos da quantidade torrencial de pensamentos que evidenciam a ideia inicial de fragmento. Pensamentos esses que não julgávamos existirem. Esta é uma escrita torrencial, impulsiva, sem qualquer preparação. Revela o *medium* da escrita. O ato de escrever.

A palavra que se relaciona com fragmento é a palavra “intervalo”. O autor parece-nos estar sempre nestes intervalos, nos espaços que pertencem às ideias. Por isso ele escreve: “Pertencço, porém, àquela espécie de homens que estão sempre na margem daquilo a que pertencem, nem vêm só a multidão de que são, senão também os grandes espaços que há ao lado”⁶⁴. Então, os “espaços que há ao lado”, são os intervalos. Nos vários fragmentos do livro vemos pontualmente esta expressão, catalogando ideias ou momentos em que ele sente intimamente que está a fazer uma qualquer escolha paralela, original, colocando-se fora das opções normalmente tomadas pelos seus contemporâneos.

Fernando Pessoa afirma que “não aceitou a humanidade”. Ou seja, ele não poderá ser considerado um existencialista, por descrever na humanidade. Mas, por outro lado, ele não “abandonou Deus completamente”. Ele ficou na decadência, na “perda total da inconsciência”, como afirma Hipólito, obrigado a uma vida de contemplação estética e aceitação do destino, por não saber viver a vida como os “outros”. Podemos assim caracterizá-lo como “decadente”, alguém que renuncia à vida comum dos “outros” em favor de uma contemplação puramente estética da mesma. Digamos que Pessoa assume uma postura distanciada, inativa e silenciosa, fora da realidade.

⁶⁴ *Ibid.*, pp.231-233, *apud* Nuno Hipólito, *op. cit.* p.25.

O afastamento do mundo leva o autor a considerar-se isolado, incapaz de viver uma vida normal. Surge depois o paradoxo viver/pensar: é impossível conciliar totalmente estas duas dimensões, sendo que o homem que vive a sua vida não consegue pensar nessa vida; enquanto que o homem que pensa na vida deixa de a poder viver normalmente.

O pensamento anula a ação. E o sonho é o oposto da ação. Para alguém afastado da ação na vida nada mais lhe resta do que escolher o oposto da ação, o sonho. É curioso que, desistir da vida, dá-lhe o verdadeiro acesso ao mundo das coisas. É verdade que essa consciência existe, mas para a ela acedermos temos de apagar o pesado peso de deixar de viver.

As palavras “ação” e “sonham” intervêm no pensamento do livro. Estas palavras determinam a verdadeira filosofia que nos é proposta pelo autor. Por um lado a “perda de consciência” (a decadência) leva a que o homem tenha de ser levado ao pensamento absoluto das coisas e, por consequência, a considerar o sonho como a opção desejável para anular o sofrimento que advém desse pensamento. Por outro lado, a ação continua a ser necessária, visto que continuamos a estar numa “existência”. Por muito que os textos do livro sejam teóricos, de “reparos”, de “observações”, a realidade é que o observador vive no mundo em que observa e tem de continuar a intervir nele.

Não podemos escolher entre ação e sonho, porque ambos estão ligados. Não há ação sem sonho (pensamento), nem sonho sem ação (realidade).

Fernando Pessoa transpareceu a necessidade de imaginar alguém que se esvazia de vida, que esvazia a sua existência, a sua realidade, em favor do sonho. Alguém que leva uma vida sonhada, quase impossível.

Esta “vida nula” não é necessariamente negativa, sem a anulação da vida, não é possível aceder plenamente à “vida sonhada”. A “vida sonhada” exige o esvaziamento da vida exterior em favor da vida interior. Só o isolamento permite chegarmos ao interior.

As coisas são a matéria para os meus sonhos, por isso aplico uma atenção distraidamente sobre atenta a certos detalhes do Exterior.

Para dar relevo aos meus sonhos preciso conhecer como é que as paisagens reais e as personagens da vida nos aparecem reveladas. Porque a visão do sonhador não é como a visão do que vê as coisas. No sonho, não há o assentar da vista sobre o importante e o inimportante de um objeto que há na realidade. Só o importante é que o sonhador vê. A realidade verdadeira dum objeto é apenas parte dele; o resto é o pesado tributo que ele paga à matéria em troca de existir no espaço. Semelhantemente, não há no espaço realidade para certos fenómenos que no sonho são palpavelmente reais. Um poente real é imponderável e transitório. Um poente de sonho é fixo e eterno. Quem sabe escrever é o que sabe ver os seus sonhos nitidamente (e é assim) ou ver em sonho a vida, ver a vida imaterialmente, tirando-lhe fotografias com a máquina

no devaneio, sobre a qual os raios do pesado, do útil e do circunscrito não têm acção, dando negro na chapa espiritual.
Em mim esta atitude, que o muito sonhar me enquistou, faz-me ver sempre a realidade a parte que é sonho. A minha visão das coisas suprime sempre nelas o que o meu sonho não pode utilizar⁶⁵.

Fernando Pessoa não é apenas influenciado por Shakespeare, mas vai além das suas interpretações. Neste caso, a frase “nós somos feitos da mesma matéria dos sonhos”, é inovadora, porque a matéria pode ser transfigurada em sonho, através da vontade.

A diferença entre um mundo exterior, feito de corpos, de presenças e de atos, e um mundo interior, em que tudo se dilui para uma inexistência de individualidade e identidade, é apenas uma ilusão. Existe uma ponte que permite a continuidade entre os dois mundos a que chamamos de “sonho”. A capacidade que temos em sonhar a realidade permite dilui-la para dentro do mundo interior, rematerializando-se enquanto realidade interior.

Fernando Pessoa defende numa “inconsciência” que permite a posterior organização exterior, em sociedade. Considera os homens inconscientes, por não saberem (nem pensarem) no que são em sociedade, no que são em si mesmos. É esta ausência de pensamento reflexivo que marca a distinção entre o “eu” e os “outros”. Aqui, esta distinção serve essencialmente para ilustrar a inutilidade de insistir na sociedade enquanto raiz de todas as soluções para o homem, deixando-o de certa forma deslocado, mas com necessidade de uma nova ordem de solução, uma ordem interior. Segundo Hipólito, Pessoa acaba por julgar Deus pelos pedaços isolados desse mesmo plano.

No *Livro do Desassossego*, Fernando Pessoa fala do sono enquanto vida terminada: “A vida para mim, é uma sonolência que não chega ao cérebro. Esse conservo eu livre para que nele possa ser triste”⁶⁶. A sonolência relaciona-se com o tédio. Trata-se de um sentimento de anulação da vida, uma vontade de nada, que facilmente se torna numa ponte para o sonho (que nada mais é que a fase mais avançada do tal sono):

A Morte é o triunfo da vida!
Pela morte vivemos, porque só somos hoje porque morremos para ontem.
Pela morte esperamos, porque só podemos crer em amanhã pela confiança na morte de hoje. Pela Morte vivemos quando sonhamos, porque sonhar é negar a vida. Pela morte morremos quando vivemos, porque viver é negar a eternidade!
A Morte nos guia, a morte nos busca, a morte nos acompanha. Tudo o que temos é morte, tudo o que queremos é morte, é morte tudo o que desejamos querer⁶⁷.

⁶⁵ PESSOA, Fernando, *apud* HIPÓLITO, *op. cit.*, p.77.

⁶⁶ PESSOA, Fernando *apud* HIPÓLITO, *op. cit.*, p.369.

⁶⁷ *Ibid.*, p.256.

“Sonhar é negar a vida”. É o mesmo que dizer: “Sonhar é morrer” ou “Morrer é sonhar”. Nestas afirmações Deus está ausente - são afirmações de uma individualidade extrema, radical, concebidas por uma decisão humana, que não necessita de intervenção divina. Deus aqui pode estar ausente, porque Deus, curiosamente, parece servir apenas ao mundo material; Deus é o suporte do exterior do homem e não do seu interior. Deus será a alma de tudo, mas o mundo interior é um mundo para além desse e por isso ignorado por ele. Deus é excluído e reduzido em função de tudo o que é visto e sentido, mas não em tudo o que é pensado. Encontramos uma espécie de revolta silenciosa contra a necessidade da existência de Deus, contra o vínculo da matéria. Deste modo, o autor consegue-se libertar do mundo, através do sonho. Através do sonho conseguiu uma espécie de liberdade essencial, a liberdade de se desprender da matéria para atingir um campo infinito feito apenas de pensamento.

Julgamos ter conseguido provar que o mundo interior, o do sonho, não tem qualquer identificação com qualquer conceito religioso. Deus poderá continuar a existir, num plano onde a sua presença é tolerada, mas é indiferente ao mundo interior construído pelo homem.

6. Origem do som

Santo Agostinho escreveu um tratado didático sobre a música. Nas suas páginas perguntava-se qual era o princípio e a substância desta ciência, no que consistia a “arte do movimento ordenado”⁶⁸.

A música, autónoma das outras disciplinas, teve o seu primeiro acontecimento como elemento de comunicação, instrumento imitativo da natureza e, por sua vez, criadora de uma linguagem que revela a ideia de algo além de. Por isso, o que ocorreu primeiramente no ser humano e na sua constituição do entendimento foi o som, e não a organização do mesmo, que obedece a um processo tardio. Por isso, o ouvido, o sentido inteiramente desenvolvido no nascimento, até mesmo na vida intra-uterina, considera-se um elemento sensorial determinante na formação de uma consciência, um sistema que contribui para construir um ser percetivo, que existe, e que é capaz de ouvir. Ouvir, escutar, é pressentir, e pressentir conduz a pensar.

1º som e 2º organização.

Friedrich Nietzsche (1844-1900) concluía que o ouvido era o órgão do medo, fonte da imaginação, familiarizado com a escuridão interior: “À luz, o ouvido é menos necessário. É por isso que o carácter da música é como arte da noite e da penumbra”⁶⁹. A explicação será a de que o ouvido, essa ante-sala da música, usufrui de uma capacidade primordial para captar mundos desconhecidos, não formulados pela palavra, não conceptualizados. Um zumbido, o estrondo de um trovão, um som do mar, contribuem para uma maneira ancestral de ansiedade, para uma tensão psicológica que no interior do corpo se transforma em premonição, num estado de alerta: o som cria uma individualidade, e a música faz parte da coletividade, o que resulta na combinação de sons e a ordenação das suas alturas distintas. A música fez do homem um ser comunicante, capaz de dizer «eu», mas também «nós».

Logo, percebemos que o som está mais próximo do espírito e a sua organização (música) mais afastada do espírito.

⁶⁸ ANDRÉS, Ramón, *El mundo en el oído: El nacimiento de la música en la cultura*, p.13

⁶⁹ *Ibid.*, p.14

No séc. XVII, os teóricos apoiavam Poussin ou Leonardo, colocando sempre a composição acima do desenho, o que é ou deverá ser a matriz, e não o é. Não se conhece nenhum desenho ou estudo preparatório de Caravaggio, fator condicionante na sua pintura, o que faz dele um inventor de um novo processo de trabalhar/compor. A ausência do desenho preparatório em Caravaggio leva-nos a verificar estar perante um autor que pensa a pintura nela própria, ou seja, no *medium* e enquanto *medium*. Ao contrário de Poussin, Caravaggio faz da pintura o palco da sua própria criação, e, em Poussin, seja da pintura seja da escultura esse palco é o desenho, ou melhor, o desenho-encenação. Como veremos, para Poussin, sem desenho não pode haver nem escultura nem pintura, nem composição nem significação da cor e da forma. Poussin acusou Caravaggio de trazer nas mãos a morte da pintura⁷⁰.

O método de Poussin é baseado da matematização, onde as simetrias transmitem a natureza escultórica da pintura, mais do que desenhística. Porque é o volume e a arquitetura que ficam quando tudo o resto desaparece. Paradoxalmente, o pictórico desaparece e o restante fica por si só, ficando a pintura como reflexão sobre ela própria. Tal como o realismo se entendermos como algo próximo (ou “colado”) ao real. De tão próximo, desaparece o tema, fica o ato de olhar como ato puro⁷¹, fica o olhar enquanto olhar e nada mais. O método de trabalho de Poussin consiste na ideia de que vem primeiro a organização, isto é, devemos começar sempre pelo desenho.

O pensamento de Poussin atacou Caravaggio (e vice-versa), mas em meados do século XVII, o problema já não seria só com Caravaggio, mas também com Rubens. Onde já não se trata apenas de opor o desenho ao modelo e ao natural, mas também de opor à cor. E Rubens encarna, para alguns, o colorismo, por oposição ao «desenhismo» classicizante.

Félibien defendia Poussin no seu *Entretiens sur les Vies et les Ouvrages des plus Excellents Peintres Anciens et Modernes (livres I et II)*, de 1666, e considerará a ordem de importância estes três fatores da pintura:

1º composição, 2º desenho e 3º cor.

⁷⁰ FÉLEBIEN *apud* VIDAL, Carlos, *Caravaggio, Deus e Caravaggio: A negação do claro-escuro e a invenção dos corpos compactos*, p.32.

⁷¹ *Ibid.*, p.33.

Em Alain Badiou, o acontecimento, fenómeno aparentemente a ruptura (que nunca o é em absoluto, pois tem de conter elementos da situação existente/estável anterior, ainda que impercetivelmente transformados), tem como característica ser indistinguível (não sabemos como começa, nem como acaba, quando emerge e ainda se enevoa na situação presente). Quando dizemos que o artista inova, dizemos que ele faz algo despontar de um lugar «vazio», onde antes essa invenção era impensável eclodir (impossibilidade que é, pois, uma forma de «vazio»).

No plano religioso, dizemos com Badiou, que o ser é um múltiplo puro e não Uno⁷²; não é uma unidade, ele não «conta por Um»: é um múltiplo puro, logo é uma entidade inconsciente (vazio \emptyset). Logo, o que nos envolve é esta inconsistência e este vazio. E Badiou diz que a ontologia, o conhecimento do ser, é a situação. Esta estabiliza-se e estabelece-se na repetição. Mas a sua «potência» não o permite. Deste vazio, e sem periodicidade, emerge, por vezes, uma novidade tal que o conhecimento não consegue e nem pode explicar.

6.1 Sons do silêncio

A obra 4'33 de John Cage surge configurada como processo de descrição, para que surjam novos sons, novas composições.

Cage ultrapassa o entendimento do silêncio como sinónimo de nada, isto é, como entendeu o silêncio enquanto som. Para Sciacca⁷³, o silêncio e a palavra são dois elementos essenciais e indivisíveis da linguagem, ou seja, o silêncio encontra-se presente na comunicação verbal como um elemento fundamental na diferenciação de sentido entre as palavras; ao mesmo tempo, ele próprio é significativo, ou seja, que o silêncio é produtor de sentido, isto é, possui uma função expressiva dentro da ação da linguagem.

Siacca apoia-se no mito da criação do mundo para sustentar uma visão de uma filosofia da linguagem e para expressar de forma metafórica a relação indissociável entre a palavra e o silêncio. Para ele, O Filho – o Verbo ou Palavra – é gerado pelo Pai, plenitude absoluta total, o Silêncio pleno do Verbo Unigénito⁷⁴. Nesse sentido, o silêncio é entendido como essência, fonte e origem da palavra.

⁷² ver Alain Badiou in VIDAL, Carlos, Caravaggio, *Deus e Caravaggio: A negação do claro-escuro e a invenção dos corpos compactos*, p.38.

⁷³ SCIACCA, Michele F., *Silêncio e Palavra*, pp.14-15, apud CAVALHEIRO, Juciane dos Santos, *A voz e o silêncio em 4'33", de John Cage*. Disponível em: http://alb.com.br/arquivo-morto/edicoes_antiores/anais16/sem14pdf/sm14ss04_08.pdf [Cons. 27.05.2017], p.4.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 23.

A origem para as reflexões de Jung sobre a relação entre a música e o silêncio está na experiência da criação da composição de 4'33". Assim como o contacto com as pinturas brancas e pretas de Robert Rauschenberg, com a filosofia de Henry David Thoreau, com a camera anecóica e a experiência realizada com a água e a partitura.

Em 1949, Rauschenberg, sob a influência da estética budista Zen, pinta superfícies em branco interpretadas como teclas de destino ou recetores de luz e sombra. John Cage seguiu com o estudo da noção de silêncio como som ambiente correspondente em música. A resposta de Cage foi a composição 4'33 "(1952), onde o pianista estava sentado, calmo, no piano sem tocar nas teclas durante quatro minutos e trinta e três segundos. O som passa a ser o que está no ambiente, o sussurro da audiência. Esse é o conteúdo da peça.

O que o músico vê na pintura de Rauschenberg? Segundo Salgado⁷⁵, pintar tudo de branco, sem interferências, parte-se do pressuposto de que, para o compositor, encontra-se na presença de uma espécie de tábua rasa, de um grau zero que transforma o olhar. De uma reformulação do olhar. Nesta procura, não há um foco de atenção que cativa o olhar, o que se procura são pequenos elementos, tais como sombras, poeira, irregularidades da tela, etc. A ausência de um centro de interesse, o que leva à possibilidade de que tudo seja um centro, sem interferências. Assim, a pintura branca converte-se numa superfície fluída, uma vez que não há um modelo de contemplação.

Perante as obras de Rauschenberg, Cage duvida que o público europeu já está pronto para aceitar uma obra silenciosa. Cage ganhou a consciência de que a feinição de música pode ser reinventada, ao perceber que o branco contém todas as cores, assim como a luz, assim como o silêncio possui todos os sons. Então, branco é pintura e silêncio é música.

A noção de som e de silêncio do filósofo Henry David Thoreau, revela o som como uma esfera, isto é, como as borbulhas à superfície do silêncio que desaparecem; o silêncio, como a água ,têm uma superfície em movimento, uma superfície líquida em que os sons se oferecem à escuta. Contudo, Cage constata que o silêncio de facto existe, mas não no entendimento de ausência de sons, mas sim como variações de silêncio. Depois da morte os sons continuam, como estar com os ouvidos totalmente tapados, sem ecos, silencioso, ouvimos dois sons, um alto e outro baixo (O alto é o sistema nervoso em operação, o baixo, o sangue circulando)⁷⁶. Isto prova que a música nunca terá fim, existirão maneiras de descobrir novas variações.

Compreendemos o silêncio em dois tipos de silêncio mostrados por Cage: o silencioso e o ruidoso. Escutamos o silêncio silencioso quando os sons não vêm diretamente das intenções que

⁷⁵ SALGADO, Carmen P., *Uma viagem através do silêncio*, apud CAVALHEIRO, Juciane dos Santos, *op. cit.* p.5.

⁷⁶ CAGE, John, *Silence*, apud CAVALHEIRO, Juciane dos Santos, *op. cit.* p.5.

produzem o som, ou seja, quando há ausência de intenção, embora haja outra variação de sons. Já o silêncio ruidoso apresenta-se quando existem muitos sons, mas carentes de coesão.

Cage, ao procurar o som no silêncio, livra-se dos códigos e das regras, atirando as partituras ao mar diluindo o espaço musical. As linhas de composição do pentagrama perderam então a cor até que só o branco permanece. Nesta performance, Cage fez do papel uma superfície em movimento, onde os sons perderam as suas identidades. Desse modo, podemos descobrir uma panóplia de sons contidos no silêncio, sem intencionalidade, porque não têm nome próprio. Conseguimos estabelecer uma clara correspondência no som entre silêncio e ruído.

A composição de 4'33" levou quatro anos para ser concebida, sendo considerada escritura por Cage. Segundo Salgado⁷⁷, uma obra silenciosa não necessita de sons prévios, ou seja, não é composta a partir de um conjunto de sons. A não-intencionalidade define nesta obra todo o contexto sonoro, de ambos os sons (silenciosos e ruidosos). Assim, toda música transforma-se numa viagem à deriva através da superfície do silêncio.

A escolha dos exatos quatro minutos e trinta e três segundos: duzentos e setenta e três segundos, na escala Kelvin de temperatura, - 273°C, corresponde a 0 K, que é o zero absoluto, ou seja, estado de repouso das moléculas, a um nada quase impossível.

Conforme as próprias experiências de Cage, o silêncio absoluto não existe, isto é, ele não pode deixar de ser ouvido, quanto mais se procura atingi-lo, mais os sons envolventes assumem relevo. Com isto, há a dependência de uma relação com as condições sociais do mundo. Ao produzir uma situação de silêncio, 4'33", o que acontece são os ouvintes à procura dos sons, ao invés do som se dirigir aos ouvintes⁷⁸.

A estreia de 4'33" sucedeu em 1952, interpretada pelo pianista David Tudor. Na performance, o pianista senta-se em silêncio em frente ao piano, estático e silencioso durante quatro minutos e trinta e três segundos.

Já não esperamos ouvir sons provocados pelo piano, esperamos ouvir qualquer coisa, ou nada, então somente surgem os sons acidentais produzidos pela plateia durante a performance da peça. Em 4'33", há vários sons, não existe um modelo compositor, só a receção do ouvido, que é a ação criadora da própria obra. Durante a performance, ambos, músicos e público, são atuantes e recetores do silêncio. Só assim, foi produzida uma composição silenciosa pontuada de ruídos, batizada por Cage como composição "não-intencional".

⁷⁷ SALGADO *apud* CAVALHEIRO, Juciane dos Santos, *op. cit.*, p.3.

⁷⁸DURÃO, Fábio, *Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33"*, pp.8-13. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200023 [cons. 18.04.2017].

A escritura de 4'33" é o resultado de uma grafia oriunda do esquecimento. As marcas foram apagadas. Anulou-se o som para criar outros sons. Esta partitura foi necessária para transformar a nossa experiência do som, escutando os sons livres dos sentidos. Tanto o músico quanto o ouvinte devem aprender a escutar-se, e deixar fluir os seus desejos, sentimentos ou emoções, para dar corpo ao som – assim, é como se o ouvido escutasse pela primeira vez. Com esta escritura, Cage permite que os ouvintes sejam turistas, e não habitantes, a experienciar novamente o som. Ser turista é colocar-se em movimento para compreender que viajar através do silêncio é sentir, o inaudível, o nosso interior. “Viajar através do silêncio é, então, sentir que se está vivo”⁷⁹.

A música encontrou a sua salvação contida no silêncio. Cage relembra-nos que a linguagem musical só existe através do som e do silêncio. Apoiando-se em Barthes⁸⁰, quando ele analisa o trabalho desenvolvido por escritores tais como Rimbaud e Mallarmé, na sua procura por inovar/renovar a literatura, ele observa que, de forma semelhante a Cage, os escritores propõem libertar-se da ditadura das regras. Ambos sonham destruir a tradição da história das formas, mas com Barthes lembramos que todas as inovações acabam, com o tempo, por se tornar regras, e que renunciar à história das formas pode conduzir apenas a um mutismo.

⁷⁹ SALGADO *apud* CAVALHEIRO, *op. cit.*, pp.3-4.

⁸⁰ BARTHES, Roland, *O grau zero da escritura*, *apud* CAVALHEIRO, *op. cit.* p.5.

7. Ressonância interior do ponto

Tudo o que pode ser percebido pela consciência ou pelos sentidos pode ser experienciado de duas formas. Essas duas formas não são aleatórias, mas decorre da natureza dos fenómenos, nas duas palavras: EXTERIOR-INTERIOR (Kandinsky)⁸¹.

Tentaremos perceber neste capítulo como o ponto, para Kandinsky, pode aceder a partir do exterior à vida interior da obra. O ponto é um elemento utilizado com muita frequência no meu projeto artístico, como veremos mais adiante.

A obra de arte reflete-se na superfície da consciência. Ela encontra-se “para lá de” e, quando a êxtase cessa, desaparece da superfície sem deixar rasto. Existe aí como uma película transparente que impede todo o contacto direto e íntimo. Mesmo assim, conseguimos penetrar na obra, tornarmos-nos ativos e vivemos o seu ritmo através de todos os sentidos. A análise dos elementos constitui uma ponte em direção à vida interior da obra.

O ponto geométrico é um ser invisível. Deve, portanto, ser definido como imaterial. Da perspectiva material, o ponto compara-se ao zero⁸². Evoca a lacuna absoluta, abstenção, mas, porém, fala. É o símbolo da ligação entre silêncio e palavra. Ambas pertencem à linguagem, mas significam silêncio. O interior está, portanto, bloqueado pelo exterior.

O ponto geométrico, retirado da sua função habitual, atinge a potência necessária para saltar de um mundo para o outro, libertando-se da sua submissão e do utilitarismo. O ponto começa a viver como ser autónomo, e a sua submissão evolui para uma necessidade interior. É esse o mundo da pintura.

O ponto é o resultado do primeiro confronto do utensílio com a superfície material, resulta do toque, com o plano original, ou seja, o plano original é **fecundado**⁸³. A repetição do ponto no plano original provoca resultados complexos. A multiplicação é um fator que exponencia o aumento da emoção interior e, ao mesmo tempo, gera ritmo, embora primitivo. É o meio para obter uma harmonia primitiva na arte. O conteúdo desta forma gráfica exprime-se pela composição, ou seja, pela adição interiormente organizada das tensões preparatórias para a ação.

No exterior, por exemplo, na Natureza, encontramos acumulações de pontos que são necessárias e orgânicas para formular outras coisas. Estas coisas são naturais, e encontramos na realidade, são corpúsculos espaciais⁸⁴.

⁸¹ KANDINSKY, Wassily, *Ponto, Linha, Plano*, p.25.

⁸² *Ibid.*, p.35.

⁸³ *Ibid.*, p.41

⁸⁴ *Ibid.*, p.45.

Reparamos na necessidade que a pintura tem de regressar às formas elementares e procurar o elemento não só nas próprias formas, mas também na sua utilização construtiva; isto faz com que a arte abstrata, sendo ela autónoma, sustente as “leis naturais” e se desenvolva, como acontece na natureza. Partindo das formas microscópicas do protoplasma e da célula, estas evoluem consecutivamente até chegar a organismos mais complexos. Digamos que estas formas primitivas são o “início” da criação e não o resultado final⁸⁵. A forma pura está pronta para “ingerir” o conteúdo vivo.

O crescimento e a combinação de pontos cria a sua própria linguagem inacessível às palavras, mais próxima da música; excluindo todos os excessos que podem escurecer e asfixiar a sonoridade interior dessa linguagem. A primeira impressão é sempre a mais pura, porque a sensibilidade cansa-se depressa, abrindo caminho à imaginação⁸⁶.

Cézanne teve outra resposta, elevou a natureza-morta à categoria de objeto exteriormente morto e interiormente vivo. Tratou os objetos como seres, compreendeu a vida interior de tudo. Criou uma nova expressão cromática das coisas, e a sua nota interior. Cézanne não pretendeu copiar a realidade, através da pintura descobriu a ressonância interior, a que damos o nome de imagem. Também ele pinta «imagens», procurando reproduzir o «divino»⁸⁷. O objeto é para ele um ponto de partida utilizando a cor e a forma como elementos pictóricos.

A gestação do imaginário da modernidade, e da questionação de um sistema de representação visual da realidade fenoménica, foi estudada por Kandinsky no livro *Do Espiritual na Arte*. Neste novo sistema de representação, com atmosfera eufórica, Kandinsky descobriu a **Necessidade Interior**, entregue como modelo da própria modernidade, numa vontade de recomeçar a história, ou uma nova era, e consequente negação total do passado, num percurso idêntico ao de Marinetti, pouco tempo antes, com o Futurismo.

A desconstrução cubista da pintura de Kandinsky atingia a abstração na utopia de uma realidade mística de «sons interiores», imaterializada com relações intuitivas de formas-cores comparadas às sonoridades da música, numa procura da essência do objeto e do próprio conteúdo da arte, da sua alma, que se queria expressão das emoções interiores e de sentimentos ainda sem nome. Esta invenção revelava, deste modo, o conceito da Necessidade Interior. Daí que o processo místico da justificação-manifesto deste conceito-chave (Necessidade Interior) parece agitar uma contradição: entre a prosa e a poética em que se escreve, de acordo com a legislação de uma

⁸⁵ *Ibid.*, pp.107-112.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁸⁷ Kandinsky, *Do espiritual na arte*, p.45.

gramática (projetada num presente-devir, estético-formal)⁸⁸ e a expressão efêmera das emoções pessoais, na fé modernista da fusão do indivíduo, condutor da humanidade, no mundo além do real.

Helena Blavatsky foi a primeira a estabelecer uma relação entre os “selvagens” (hindus) e a nossa sociedade, após a estadia na Índia, e daí nasceu a Sociedade Teosófica. Esta sociedade é composta por fragmentos que, através do «conhecimento interior», tentam aproximar-se dos problemas do espírito.

Segundo Blavatsky, a teosofia está mais próxima da verdade: “O novo apóstolo da verdade encontrará, graças à Sociedade de Teosofia, a humanidade preparada para entender a sua mensagem; encontrará modos de expressão para exprimir as novas verdades. Uma nova organização espera a sua vinda, para desobstruir do caminho os obstáculos e as dificuldades materiais”⁸⁹.

Quando tudo parece cair (a religião e a ciência são abaladas por Nietzsche), e os seus fundamentos exteriores não são suficientes, o homem desliga-se das contingências exteriores, e “viaja” para dentro de si mesmo. Sendo a literatura, a música, a arte as primeiras a oscilar, tomamos pela primeira vez a consciência desta mudança espiritual. Aqui reside a sombra da imagem do presente. Deixamos pressentir, ainda que sob a forma de um ponto minúsculo, o que uma ínfima minoria descobrirá e que a grande massa ignora. Refletem a grande obscuridade que se anuncia. Os acontecimentos têm nos arrastado para um conteúdo sem alma da vida presente, prendendo-se a tendências e a aspirações de almas sedentas de imaterial.

Na literatura, Fernando Pessoa é um destes poetas, onde o seu heterónimo Bernardo Soares, no *Livro do Desassossego*, é uma alma perdida na bruma que ameaça sufocar. A obscuridade do espírito, o sentimento de insegurança que a ignorância e o medo desta ignorância proporcionam, cria o universo destes génios. Soares (heterónimo) anuncia um desmoronamento. O instrumento de Fernando Pessoa é a palavra. A palavra é um som interior. Este som corresponde ao objeto para designar. Quando não se vê o objeto, mas apenas o seu nome, forma-se no cérebro do leitor uma representação abstrata, o objeto desmaterializado, que imediatamente desperta uma «vibração» no coração. Ou seja, o símbolo é a desmaterialização da realidade.

O objeto desaparece; apenas o «som» da palavra permanece isolado. Este «som» é puro. Apercebemo-lo talvez inconscientemente, ao mesmo tempo que o objeto, real ou que acabou por se tornar abstrato. É importante que este som apareça em primeiro plano, para exercer uma impressão

⁸⁸ *Ibid.*, pp.10-11.

⁸⁹ *Ibid.*, p.250.

direta sobre a alma. A alma recebe uma vibração pura ainda mais complexa, direi mesmo quase «sobrenatural», do que a emoção provocada pelo som do mar.

Debussy, Scriabin, Stravinsky, compuseram músicas que criam impressões espirituais inovadoras, que recorrem à natureza, ao primitivo, e que transpõem em imagens espirituais sob a forma puramente musical. Estes músicos aproximam-se dos músicos impressionistas, procurando um caminho de «beleza interior» em função da «Nova Beleza». Fazendo-nos entrar num território novo, onde as emoções musicais não são apenas auditivas, mas, também, e sobretudo, interiores. Aqui começa a «música do futuro»⁹⁰.

Quanto mais apurado estiver o espírito sobre o qual a cor se mostra, a emoção provocada na alma é maior e mais profunda. O que acontece é uma ação psíquica secundária. A cor provoca então uma vibração psíquica. E o seu efeito físico superficial não é mais do que o meio para alcançar a alma⁹¹.

Conseguimos falar do «perfume das cores», ou da sua sonoridade. Esta sonoridade é de tal modo evidente, que ninguém pode deixar de encontrar uma correspondência entre o amarelo-vivo e as notas baixas de um piano ou entre o som de um soprano e o vermelho-escuro.

A cor é o meio para exercer uma influência direta sobre a alma: “A cor é a tecla; o olho o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas”⁹². O artista é o instrumento que, ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração necessária.

A alma, tocada no seu ponto mais sensível, responde de acordo com a harmonia das cores baseada exclusivamente no contacto eficaz. A este fundamento, Kandinsky chamou de Princípio da Necessidade Interior.

A ponte entre cor e a forma leva-nos a estudar os efeitos que a forma exerce sobre a cor. A forma, mesmo quando abstrata e geométrica, possui o seu próprio som interior; ela é um ser espiritual, dotado de qualidades idênticas a essa forma. Um triângulo (agudo, obtuso ou isósceles) é um ser e emana um perfume espiritual que lhe é próprio⁹³.

O objeto, criado pela natureza ou fabricado pela mão do homem, é um ser dotado de vida própria e gerador de uma multiplicidade de acontecimentos. O homem está constantemente exposto ao contágio destas «irradiações» psicológicas.

⁹⁰ Kandinsky, *op. cit.*, p.44.

⁹¹ *Ibid.*, p.58.

⁹² *Ibid.*, p.60.

⁹³ *Ibid.*, p.65.

A maioria das manifestações permanecem no «inconsciente» (sem perder a sua vitalidade ou a sua potência criadora). Algumas conseguem atingir o «subconsciente». O homem pode ignorá-las, fechando-se à sua influência. A «Natureza», ou seja, tudo o que envolve o homem está em constante mutação. Esta forma de comunicação que, por vezes, nos parece incoerente, tem influências sob o efeito cromático do objeto, o efeito da sua forma e o efeito do objeto em si mesmo, independentemente da forma e da cor.

O artista joga com estes fatores, permitindo chegar à conclusão que “o efeito didático” é também aqui determinante. A escolha do objeto depende do contacto eficaz com a alma humana. A escolha do objecto nasce igualmente do Princípio da Necessidade Interior⁹⁴.

O artista deverá desligar-se das formas «reconhecidas» ou «não-reconhecidas», dos ensinamentos e da vontade do seu tempo. Os seus olhos devem abrir-se para a vida interior, e os seus ouvidos estarem atentos à voz desta necessidade interior (silêncio), de que Kandinsky nos fala. Só assim poderá utilizar todos os processos, mesmo dos interditos. Para exprimir a necessidade mística interior que é o elemento essencial de uma obra. Todos os processos são sagrados, quando são interiormente necessários.

Na arte, a prática antecede a teoria. Na arte tudo pertence aos domínios da sensibilidade, sobretudo no início do processo criativo. No princípio, é através dos sentidos que se atinge a verdadeira arte. Embora a composição geral possa ser elaborada unicamente a partir da teoria, o elemento que constitui a verdadeira essência da criação jamais se encontra através da teoria; **é a intuição que dá vida à criação**⁹⁵. O artista só pode agir através da (hiper)sensibilidade.

A comunicação das ideias e dos sentimentos é indispensável à linguagem. Estaríamos assim sensíveis ao seu efeito imediato e abstrato. A linguagem interior não necessita de se servir da linguagem do mundo exterior, porque ainda é permitido utilizar a forma e a cor, aumentando ou enfraquecendo o valor interior.

⁹⁴ *Ibid.*, p.70.

⁹⁵ *Ibid.*, p.76.

Para poder chegar ao interior, escolhi a cor azul no meu projeto artístico. A profundidade, encontra-se no azul⁹⁶ e teoricamente no seu movimento, primeiro no afastamento do homem e guiando em direção ao seu centro. O mesmo sucede quando deixamos o azul agir sobre a alma (e aqui a forma geométrica é indiferente). A tendência do azul navega profundamente nos tons mais escuros ganhando maior intensidade e aí aumenta a sua ação interior. O azul profundo projeta o homem para o infinito, desperta-lhe o desejo de pureza e uma sede sobrenatural. O azul é a cor do céu, tal como o imaginamos quando ouvimos a palavra «céu»⁹⁷ (no contexto da filosofia analítica, diríamos tratar-se aqui de uma proposição verdadeira, de um facto).

O azul por ser a cor celeste, à medida que ganha profundidade, acalma e torna-se apaziguador. Quando desliza para o preto, tingem-se de uma tristeza que excede o humano.

O mais simples movimento que se possa imaginar age por si próprio, ganhando mistério. Esta ação leva-nos a ignorar a sua finalidade exterior e prática. Este movimento atua como um som puro. Um trabalho simples e objetivo (como semear) resulta cheio de sentido, misterioso, dramático e emocionante. Inconscientemente, paramos surpresos, perante uma visão de estranhas existências. E, de súbito, interrompe-se a visão, e a explicação racional revela-se crua, revelando um “segredo”. Num movimento simples, motivado interiormente, escondem-se conteúdos de infinitas possibilidades. Estas surgem repetidamente, quando estamos mergulhados em pensamentos abstratos.

As experiências musicais de Scriabin, como veremos mais à frente, tiveram como objetivo principal aumentar o efeito do tom musical pelo efeito que o som responde à cor.

“A verdadeira obra de arte nasce do artista”⁹⁸ como criação misteriosa, enigmática e mística. Desconectada dele, ganha vida própria, convertendo-se numa identidade, num **ser** independente, animado por um sopro espiritual, vivo e com existência real. Como qualquer ser vivo, é dotado de poderes ativos, e a sua força criadora é infindável. Vive, age e participa na criação da atmosfera espiritual.

Não queremos que pintura seja apenas criação sem objetivos e que se despedace no vazio. É, antes, uma potência, cuja objetivo se desenvolve para chegar à alma humana e aguçar a mente. A pintura é a única linguagem capaz de comunicar com a alma e a única que a pode compreender. E aí encontra o seu alimento.

⁹⁶ *Ibid.*, p.82.

⁹⁷ *Ibid.*, p.82.

⁹⁸ *Ibid.*, p.113.

Num período em que a alma está entorpecida pelas doutrinas materialistas, pela incerteza e pelas tendências meramente utilitárias; numa época em que a alma é insignificante, vemos espalhar-se a opinião de que a arte realiza qualquer objetivo definido, mas que, sem objetivo algum, a arte existe pela arte⁹⁹.

Michel Henry descobre, nos escritos de Kandinsky, uma fenomenologia material intrínseca. Ao cruzar a representação do mundo visível, a teoria das cores e das formas de Kandinsky realizam uma espécie de redução fenomenológica. Esta redução leva-nos de volta à pura impressão como tal. Kandinsky fornece a teoria das cores e das formas, assim como, uma descrição fenomenológica das várias tonalidades e forças produzidas pelas impressões puras das cores e formas. Essas tonalidades e forças puras são divulgadas através do mundo visível, a partir do invisível.

O artista, através da composição dos tons das cores e das formas invisíveis, comunica um sentimento de vida ao espectador. O interior nunca será revelado como algo que pode ser visto e que está acessível. O invisível nunca pode ser visto como um mundo ou maneira de um mundo. Não existe um “mundo interior”: o Interno não tem distância nem colocação nesse mundo; não há nada externo, porque não há exterioridade nele¹⁰⁰.

Interno=interioridade=vida=invisível=*pathos*

Primeiramente, é nos dada a proporção do visível onde os objetos são dados à luz do mundo, e são experienciados por nós como fenómenos externos; segundo, a proporção do invisível onde, sem a luz deste mundo, mesmo antes do surgimento deste horizonte de exterioridade, coloca tudo distante de nós mesmos e oferece-o como um objeto, objeto significa “o que é colocado antes”; a vida influencia o seu próprio ser e envolve-se nesse interior (*pathos*), o resultado é experiência imediata em si mesma, o que a torna viva¹⁰¹.

A arte é verdadeira como uma transformação da vida do indivíduo, onde a experiência estética se vincula com a ética. É uma ética, uma “ação”, um modo de atualizar a vida. Essa ligação interna entre a vida estética invisível e a vida ética, é o que Kandinsky chama de “espiritual”¹⁰².

⁹⁹ *Ibid.*, pp.114-115.

¹⁰⁰ HENRY, Michel, *Seeing the invisible on Kandinsky*, p.7.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.7.

¹⁰² *Ibid.*, p.19.

A arte tem a missão de levar ao ponto extremo, a esse “auge da vida”, onde a vida se experimenta pela sua própria base, na qual se perde nesta “felicidade impossível” a que Kandinsky chama de “êxtase”¹⁰³.

O espiritual na arte e na pintura, em particular, atribui um papel de revitalização. Primeiro, é preciso entender que a verdadeira dimensão da arte é o “espiritual”, isto é, a vida invisível com a qual a arte é identificada, na medida em que ela coincide com seu processo de auto-expansão, constantemente sustentado e simulado.

É urgente e necessário atribuir significado à arte neste mundo caído; quando a exterioridade expande o seu poder sobre o ser e o define; quando nada mais do que objetos existem para além do único conhecimento verdadeiro (conhecimento objetivo da ciência). O que se segue é, então, a libertação do “espiritual”, essa realidade invisível em que o centro do nosso ser é o ser verdadeiro, mais uma vez torna-se o conhecimento metafísico que a arte forneceu no e do passado. A arte realiza uma redescoberta extraordinária: coloca diante dos nossos olhos um domínio inexplorado de novos fenómenos que foram esquecidos, escondidos ou mesmo negados. Estes são os fenómenos que, de facto, dão acesso ao que só importa no final: nós mesmos.

Confrontamo-nos com um conteúdo totalmente estrangeiro, que sai fora dos perímetros deste mundo; os meios para chegar ao conteúdo pertencem ao mundo material? Pois se não são visíveis, porquê que a pintura deveria ser entendida como externa a esse conteúdo invisível, como sua “materialização”?, pergunta Michel Henry.

Por outras palavras devemos adequar-nos entre o que deve ser representado (*pathos*), a essa “vibração da alma”, como o sentimento de morte tornando visível, na pintura, as características e as cores¹⁰⁴.

Kandinsky descreve a sua primeira experiência com uma caixa de tintas:

“Eu, ainda, sinto hoje a sensação que experimentei das tintas emergentes do tubo. Num aperto dos dedos, e esses seres estranhos, um após o outro, chamados de cores, exultantes, solenes, ensurdecadores, sonhadores, absortos, profundamente sérios, com um som e um luto profundos, com poder desafiador e resistência, com equilíbrio sensível e precário, vivendo uma vida independente própria, com todas as qualidades necessárias para uma existência adicional e autónoma, estão preparados para abrir caminho para novas combinações e criar uma sucessão infinita de novos mundos”¹⁰⁵.

¹⁰³ *Ibid.*, p.19.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.26.

¹⁰⁵ KANDINSKY *apud* HENRY, *Op. cit.*, p.29.

Este novo mundo, puro, nasce, sem qualquer relação com o sentido anterior do mundo que até agora foi refutado. Kandinsky nota: “No meio da paleta existe um mundo estranho”¹⁰⁶. Este mundo estranho é “vivo”. Esta é uma metáfora para a “independência” das cores? Ou, além de cada imagem, deve entender-se que “estas novas forças de cores já nos levaram de volta à nossa vida real como o lugar em que toda a força está enraizada”?¹⁰⁷

Kandinsky analisa o elemento pictórico com um elemento que não é pictórico: a letra do alfabeto. A letra é um signo que designa um som específico, um fonema. Um conjunto organizado com estes signos faz uma palavra, que possui um som equivalente, a sua pronúncia¹⁰⁸.

A origem da forma de uma letra que nunca antes foi percebida na sua pureza e autonomia formal, provoca uma impressão específica, “feliz” ou “triste”, etc. Nós experimentamos essa mudança indetetável com base na sensibilidade, a mudança inconsciente da tonalidade é experimentada com o signo linguístico experimentar vivamente a forma desse signo, que excita em nós, por exemplo quando olhamos para um alfabeto que não conhecemos (os hieróglifos). A experiência é alterada e sobredeterminada pelo facto de que sabemos o que é um texto, que os personagens têm um significado religioso, e que a mente é influenciada pelo carácter sagrado do lugar. A letra pode funcionar de duas maneiras, como um sinal ou como forma pura¹⁰⁹. O efeito anterior àquele produzido pelo signo linguístico, é também uma tonalidade interna, embora fraco.

Kandinsky considera o efeito da letra “externo”¹¹⁰. Por “Externo” entende um estado de vida subjetiva, comum, e é assim que fala de “pintura externa”, como o realismo.

Kandinsky segue outro caminho, ao remover cada função “estranha” do elemento pictórico, principalmente a representativa, permite-nos ouvir novamente a própria tonalidade profunda e intocável. A pintura, portanto, divulga. Aqui a divulgação é a divulgação da vida. Essa divulgação é uma revelação de si mesma na interioridade do *pathos* da vida, é ainda impossível evitar que a pintura volte à vida. A pintura, na sua verdadeira essência, eleva a vida.

Assim como a letra do alfabeto, o ponto também é uma identidade geométrica e tem um som interno. Kandinsky afirma: “A própria forma, mesmo que completamente abstrata, semelhante à forma geométrica, tem o seu próprio som interior, é um ser espiritual... O triângulo é um deles”¹¹¹.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.30.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p.32.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.34.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.38.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.38.

¹¹¹ Kandinsky, *Op. Cit.*, p.163.

Voltamos, de novo ao ponto. O ponto tem uma “respiração” específica, o seu próprio som, ele não é apenas ligado ao ponto geométrico mas ao ponto real, sensível e resultado do toque com uma superfície. A interioridade do toque da cor da tonalidade é explicada pela teoria das cores de Kandinsky. Este *link* não é nada além da própria interioridade da cor para si mesmo como uma impressão pura, o que chamamos de *pathos*¹¹².

O ponto é a menor forma sensível possível, “a menor forma básica”, porque ao tom específico do ponto, e o ponto sensível em particular é “a máxima consciência”, “a combinação máxima e mais singular de silêncio e da fala”¹¹³, essa base de silêncio a partir da qual o idioma emerge. O ponto usado na escrita, transforma-se num simples signo, externo, preso a uma letra. O resultado é que o seu som profundo está escondido e será substituído por outro neutro, impercetível e indiferente. A emoção inicial foi perdida e tornou-se objeto utilitário¹¹⁴.

O ponto ocupa uma área no espaço, por mais pequeno que seja. Um ponto real é mais ou menos pequeno, mais ou menos amplo. Quanto mais se estende e enche uma superfície, mais é uma superfície, percebida e experimentada como tom.

Uma forma contém dois sons, ou seja, cria um som duplo. Quando o som total do ponto domina, ele omite o som da superfície e vice-versa¹¹⁵. Desta forma, é possível sobrepor tons, para produzir sons complexos e em camadas sobre o plano da imagem, que existe como realidade autónoma, em branco, como um ser vivo. Tem uma “respiração”. Antes de criar, o pintor está no meio desta vida silenciosa habitada por forças secretas. Desta forma, o pintor deve tomar uma atitude responsável e ponderada, de maneira a experimentar-se para poder sentir, poder desfrutar, sofrer¹¹⁶ e, então, criar.

O conteúdo da obra é a vida. O significado da forma deste conteúdo é abstrato. A potência que desenha é a força da vida e, portanto, uma realidade invisível. A sensação de vida em si e o seu sentimento de cor é o *pathos*. A cor não está associada a uma tonalidade através de uma conexão externa e contínua que varia com o sujeito. Na essência fenomenológica, apesar da sua carne e ser, a cor é sensação e subjetividade. Essa tonalidade é afetiva com um tom interno¹¹⁷.

Contudo, queremos dizer que a Pintura não apropria nenhum idioma e é isso que lhe confere poder de expressão. A cor relaciona-se com os sentimentos da nossa alma somente através de uma relação interna, mas encontra o seu verdadeiro ser no exterior, como sensação e experiência pura;

¹¹² *Ibid.*, p.75.

¹¹³ *Ibid.*, p.47.

¹¹⁴ *Ibid.*, p.47.

¹¹⁵ *Ibid.*, p.49.

¹¹⁶ *Ibid.*, p.58.

¹¹⁷ HENRY, Michel, *Op. Cit.*, p.71.

então não precisamos de traduzir, através do *medium*, o teor abstrato dessa vida invisível. Essa experiência pura ajusta-se com a nossa vida invisível, que se traduz em *pathos*: sofrimento, tédio, negligência ou alegria¹¹⁸.

A comunicação que acontece entre o trabalho artístico e o espectador, é apenas ao nível da sensibilidade, é feita através das emoções. É independente, porque não tem nenhuma relação com palavras, com representações coletivas, ideológicas ou científicas, formulações críticas, intelectuais ou literárias, em síntese, qualquer forma de cultura. É popular no sentido em que leva ao que é mais essencial em cada ser humano: à capacidade de sentir, sofrer e amar. Por isso, é dirigida ao grupo de pessoas “sem cultura”: “As formas puras movem-se livremente, inteiramente preocupadas com elas mesmas e, ao serem auto-satisfeitas, são indiferentes a tudo o que as rodeia. Não sabemos de onde vem a sua certeza. E por que experimentamos isso, por sua vez?”¹¹⁹, pergunta Michel Henry.

A imaginação kandinskiana destrói o nosso conceito de imaginação. A imagem é o produto da imaginação, e o desenho artístico é imaginário. A imaginação pertence à vida; desenvolve-se inteiramente nela. Não cria um mundo com imagens e fenómenos luminosos, nem produz imagens que sejam a reprodução desses fenómenos, nem cópias que servem para substituí-los. A imaginação aqui é inseparável da vida, porque é experienciada num momento (*pathos*) é o auge de uma experiência transbordante. Tentaremos perceber o significado de Imaginação.

A imaginação traz à tona o que ainda não aconteceu: tons de inexperiência, impressões, emoções, sentimentos e forças. A imaginação leva a contemplar a profundidade de uma terceira dimensão, onde havia apenas uma superfície plana. Deste modo, só a imaginação tem o poder mágico de tornar tudo real, em movimento. A imaginação traz, para o plano da existência, vida às coisas. Criando de facto uma nova “regra”. O movimento da imaginação é, portanto, nada mais do que movimento da vida, do seu desenvolvimento interno, para chegar a experiências cada vez mais amplas, diferenciadas e intensas¹²⁰.

No processo de criação artística, a imaginação não pode ser reduzida apenas à formulação de imagens, assim como a obra de arte não pode ser reduzida a imagens ou ao imaginário. Colocar questões sobre o poder da criação artística é comum em todos os conceitos tradicionais da teoria das artes.

¹¹⁸ *Ibid.*, p.73.

¹¹⁹ HENRY, Michel, *Op. Cit.*, p.96.

¹²⁰ *Ibid.*, pp.107-108.

A coisa viva da música é o som, cujo conteúdo sensorial difere das cores e formas que são “conteúdo” da pintura. A música e a pintura deferem pelas suas substâncias materiais, com meios específicos e desenvolvimento próprio.

Sentimos as coisas através dos sentidos, mas vivemos num único mundo. Não vivemos num mundo apenas visual, outro apenas sonoro e outro só de cheiros; vivemos na total relação com o que vemos, tocamos, sentimos e ouvimos¹²¹.

No momento da grande “viragem espiritual”, Kandinsky foi abalado pela crise de objetividade em todos os domínios do conhecimento e, em particular, no domínio da pintura, e interrogou o novo “conteúdo” que a arte deveria expressar. A música veio à mente como um modelo a imitar. Paradoxalmente, a música dá resposta à questão relativa ao destino da pintura: “O que é esse objeto e que realidade deve ser pintada?”¹²²

Kandinsky diz: a música é “a arte mais imaterial”¹²³.

Schopenhauer afirmou que o mundo é apenas uma representação secundária, um duplo ilusório e uma síntese da verdadeira realidade do Ser. Esta realidade não é objetiva, é interna e oculta, é o que ele chama de Vontade, e é apenas outro nome para a vida.

Segundo esta alegoria, a vontade invisível é o princípio de tudo, e onde cada coisa visível é desvalorizada como irreal e reduzida a uma aparência sobrenatural, Schopenhauer (mencionado por Michel Henry) divide as artes em dois grupos.

O primeiro grupo, composto pela maioria das artes: literatura, poesia, pintura, escultura, arquitetura, etc., tem como objetivo representar o mundo. Mas não representa o mundo em termos da incompreensível diversidade dos seus fenómenos alteráveis. Esses fenómenos resultam da refração das Ideias através dos prismas do espaço e do tempo. As Ideias são o seu útero e são apenas uma reprodução monótona deles. As Ideias são a objetivação da Vontade; permitindo na arte aparências sensíveis. Através deste primeiro grupo de artes dedicado ao visível, a experiência

¹²¹ *Ibid.*, p.111.

¹²² *Ibid.*, p.112.

¹²³ *Ibid.*, p.113.

estética fornece-nos um conhecimento metafísico mediato (através dessas Ideias) da essência das coisas, da vontade cujo universo objetivo agora se tornou inteligível através do princípio da arte¹²⁴.

O segundo grupo de artes é limitado à música. A música diferencia completamente das outras artes, pois não tem relação com o mundo, com o mundo sensível ou com o mundo das Ideias, que serve como arquétipo eterno. Nos mundos sensível e inteligível a vontade é objetivada. A objetivação é a formulação do visível, do que originalmente é em si, que está no invisível. A literatura, poesia, pintura, escultura e arquitetura procuram a essência das coisas onde apenas podem ser vistas. As coisas nunca são dadas em si mesmas, isto é, na subjetividade da vida invisível.

O poder metafísico da música revela essa vontade obscura, “imediata”, não se servindo da objetivação. Aqui, Schopenhauer formula a teoria de que também nos diz o que Deus é: “A música poderia existir mesmo que o mundo não existisse”¹²⁵.

A música imediatamente traduz, mais próxima da verdade, a nossa vida, os nossos sentimentos. Um sentimento nunca pode ser assimilado e é rapidamente enviado para o passado e desaparece.

A primazia dos afetos com a experiência resulta do facto de que tudo o que pode ser experimentado por nós está condicionado pela vida. O sofrimento e o prazer são categorias inevitáveis da nossa compreensão das coisas, dependendo se elas influenciam o nosso desejo. Os sentimentos só podem vir até nós através dessas matrizes da nossa experiência como ser¹²⁶.

A arte é o meio da “manifestação” de uma realidade estrangeira. Os meios incluem sons, cores, formas, movimentos, etc., ao serviço de um conteúdo diferente, um conteúdo cujo significado é externo: a nossa vida, a nossa alma e não apenas os estados mentais.

As qualidades sensíveis da arte não são reduzidas a características externas, como simples sinais que se limitam a “representar” uma realidade estrangeira. Essas qualidades são modos de vida: impressões, tons e tonalidades. Ao alterar cores e formas lineares, afasta-nos do arquétipo ideal de significados que constituem o mundo objetivo e leva-o à sua não-referencialidade, ou seja, Kandinsky não se distancia da natureza, mas aproxima-se da sua essência interior. Essa natureza original, subjetiva, dinâmica revela a verdadeira natureza cuja essência é a vida, é o cosmos.

A arte e o cosmos são idênticos: “O mundo soa. É um cosmos de seres espiritualmente afetivos. Assim, a matéria morta é espírito vivo”¹²⁷.

¹²⁴ *Ibid.*, p.114.

¹²⁵ *Ibid.*, p.114.

¹²⁶ *Ibid.*, p.116.

¹²⁷ *Ibid.*, pp.137-138.

Kandinsky escreve: “A natureza”, o ambiente externo sempre mutável do homem define continuamente as cordas do piano (alma) em vibração, por meio das teclas (objetos)”¹²⁸. Esta frase esclarece que a ação constante da natureza sobre a alma (o cosmos é a ação), é a ação da cor e a forma do objeto, bem como o próprio objeto.

Ao destacar os elementos (movê-los, isolá-los, contrastá-los, combiná-los, uni-los) deixa que seus sons sejam ouvidos. A vida auto-revela, mas essa revelação chega ao fim; a vida quer sentir mais e aumentar cada um dos seus poderes. A pintura nasce da vida querendo ver mais, quer mais força, então outras linhas, marcas e formas gráficas surgem.

São ressonâncias dos objetos são abafadas e inaudíveis devido ao facto de já terem sido ouvidas. Isto acontece através da experiência “espiritual em coisas abstratas”. Esta experiência leva-nos a composições imprevistas, entidades estranhas vistas de perspectivas irreais¹²⁹.

Um quadrado pode tornar-se um cubo, um círculo numa esfera que continua o seu domínio sobre um emaranhado de fios. Essa força é a força da vida. Como o ponto que se transforma num círculo branco “cresce crescendo; num crescimento cresce; a vida expande-se e comunica a sua inspiração para tudo o que toca”¹³⁰.

A arte é o renascer da vida eterna.

¹²⁸ *Ibid.*, p.169.

¹²⁹ *Ibid.*, p.140.

¹³⁰ *Ibid.*, p.142.

7.1 Anti-objetividade

Em 1927, Malevich publicou o seu livro *The Non-Objective World*, um dos documentos teóricos mais importantes da arte abstrata, onde refere: "No ano de 1913, tentei desesperadamente libertar a arte do peso morto do mundo real, refugiando-me na forma do quadrado". Fora do "quadrado suprematista", como chamou, Malevich desenvolveu toda uma variação de formas, incluindo retângulos, triângulos e círculos, muitas vezes com cores intensas e belas que flutuam num plano, geralmente branco. Malevich chamou a esta linguagem de Suprematismo.

As primeiras obras consistiam em formas simples geométricas e de cor pintadas limitadas à cor. Nos anos seguintes, progressivamente, introduziu outras cores e mais formas. Depois conferiu alguma ilusão de profundidade nas suas composições. Tendo alcançado este ponto final de abstração, Malevich declarou em 1919 que a experiência suprematista tinha terminado. Nesse ano, o artista russo El Lissitzky e Laszlo Moholy-Nagy conheceram Malevich, e foram fortemente influenciados pelo suprematismo.

Malevich diferencia o seu trabalho da representação da realidade externa e de qualquer tipo de tentação representativa das emoções do seu criador. Ele entendia por suprematismo expressar "a cultura metálica do nosso tempo", fazendo referências diretas à tecnologia.

Malevich usa formas abstratas puras para transcender o mundo natural. Demonstrou, também, interesse no movimento místico da teosofia e na expressão de uma realidade espiritual.

Neste contexto surgiu o quadrado preto no seu primeiro trabalho suprematista, que não está vazio, como os críticos alegaram, está "cheio de espírito de sensação não-objetiva". Malevich chamou às áreas de branco das suas composições como "mar branco livre" do "infinito". Esta libertação da existência terrena, finita, atingiu um clímax apropriado nas suas pinturas brancas sobre branco, onde o quadrado finalmente perdeu a sua presença física, fundindo-se com o fundo branco brilhante.

No seu manifesto, Malevich descreveu o processo de como procurou pintar obras que poderiam ser compreendidas por todos e, ao mesmo tempo, teriam um impacto emocional comparável às obras religiosas. O fundo branco é sempre uma constante no trabalho de Malevich, pelo que sugere um vazio denso, completo, atmosférico mas com "escassez" de ar e não sugerindo o céu. Não colide nem abafa a(s) forma(s), deixando-as "respirar". O fundo apresenta-se pronto e disponível, mas não é transparente. Não é aberto ou fechado, mas os dois ao mesmo tempo. Nada está preso. Tudo parece livre.

Ao referir-se à não-objetividade¹³¹, Malevich desprende-se das coisas e dos objetos. O suprematismo teve como objetivo criar novas estruturas de cor pura que, por sua vez, devem passar da mistura pictórica a uma unidade independente, uma estrutura que seria, ao mesmo tempo, individual, num ambiente coletivo, e individualidade independente.

O sistema suprematista é construído no tempo e no espaço, independentemente de qualquer consideração estética de beleza, experiência ou humor; é construído com um sistema de cores “filosóficas” com base na realização de novos pensamentos suprematistas - novo conhecimento.

A construção suprematista não é objetiva, mas é baseada na inter-relação das cores; a vontade não pode ser limitada às bases estéticas, tem de alcançar a penetração filosófica. Segundo Malevich: “Só estou livre quando a minha vontade, baseando-se criticamente e filosoficamente sobre o que existe, é capaz de formular uma base para novos fenómenos”¹³².

A base da construção era principalmente o princípio da síntese, destinada a transmitir o poder de uma condição estática, ou a dinâmica do repouso, num único plano.

Esta espécie “máquina suprematista” será integrada sem qualquer ligação. Por exemplo, uma barra de metal é uma fusão de todos os elementos, como a Terra, que carrega em si mesma uma vida perfeita, de modo que todo o corpo suprematista construído será incorporado numa organização natural e formará um novo satélite: o que é necessário é descobrir a inter-relação entre dois corpos que crescem no espaço como a terra e a lua. Entre eles, este novo satélite suprematista é construído e move-se ao longo de uma órbita geométrica desenhando a sua própria trajetória. Este satélite está equipado e preparado para viver a sua própria vida. No processo ocorreu a “separação de certos estados” que moldaram uma vida individual, criando ligações com o espaço de modo a garantir a vida por si mesmo. Ganha ordem (composição).

A tela é uma janela através da qual discernimos a vida. No caso de Malevich, apresenta-se com fundo branco e não azul. O motivo de não ser azul é porque este não fornece uma representação real do infinito. O infinito do branco suprematista permite que o eixo da visão avance sem encontrar um limite, então detetamos os corpos em movimento, é a “verdadeira representação real do infinito”¹³³ e, portanto, liberta do fundo colorido do céu. Desta forma deixa o observador mergulhar no espaço da tela suprematista à procura dos acontecimentos.

Estes acontecimentos dependem da composição dos elementos que se combinam para criar uma forma de energia onde a criação dos elementos é ilimitada. O preto e o branco divulgam, através da sua energia, a forma.

¹³¹ MALEVICH, Kazimir, ZHADOVA, Larissa A., *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, p.282.

¹³² *Ibid.*, p.283.

¹³³ *Ibid.*, p.282.

O século XX está saturado com o problema da forma¹³⁴ e foi inundado por pintores e poetas em torno da objetividade. Então, a arte tornou-se não-objetiva e libertou-se de concepções.

Malevich cria uma imagem abstrata como uma intenção pura e absoluta, apenas compreensível pela razão, opondo-se ao “conteúdo” e ao “mundo”; nascendo uma nova forma de “vontade” de superar, o que Schopenhauer refere, tanto na experiência estética como na “intuição criativa”.

Na estética de Hegel, as Ideias, o Absoluto ou a Beleza têm a essência de manifestar-se. Elas não podem continuar abstrações puras, e devem permitir que o homem concilie a sua natureza com sua liberdade: “Assim como na natureza e nas esferas finitas da vida, a arte tem a sua frente, também tem o seu fim, isto é, uma esfera que ultrapassa o seu mundo de apreensão e representação do mundo absoluto. Pois a arte carrega dentro de si os seus limites e deve, conseqüentemente, dar lugar a formas superiores de consciência”¹³⁵.

Com base na visão de um espaço infinito (*weltanschauung*) imediatamente conecta-se ao símbolo do Zero (Malevich), símbolo de transcendência metafísica e de referência transcendente. A aparição do Zero, bem como as referências explícitas a Platão estão presentes na obra de Malevich. O termo “não-objetivo” (*gegenstandslös*) apareceu no *Curso Preparatório de Estética* (1804) de Jean Paul (Richter). Em 1927, durante a tradução alemã dos seus escritos, Malevich regressou ao mesmo sentido idealista e “absolutista” schopenhauriano¹³⁶.

A necessidade de referentes “superiores”, de categorias metafísicas inerentes a toda criação artística, conduzem inevitavelmente à questão do Absoluto e, portanto, à de Deus. Deus não está caído/destronado (*Dieu n'est pas détrôné*)¹³⁷. Para ele, não é uma questão de imagem de um deus (cristão), mas do “mistério das perfeições”. Os “não-objetivos” e o “Absoluto” são as suas únicas categorias e levam Deus àquele “além” que desafia o homem e lembra-lhe que não pode conhecer o significado do universo, mas está para sempre condenado a procurá-lo.

¹³⁴ *Ibid.*, p.294.

¹³⁵ HEGEL, *Esthétique*, v. II, p.29.

¹³⁶ MALEVICH, *Op. cit.*, p.154.

¹³⁷ ARCHANBAULT, Marc, “Absolu” in *Traces du Sacré*, p.154.

8. A cor do som

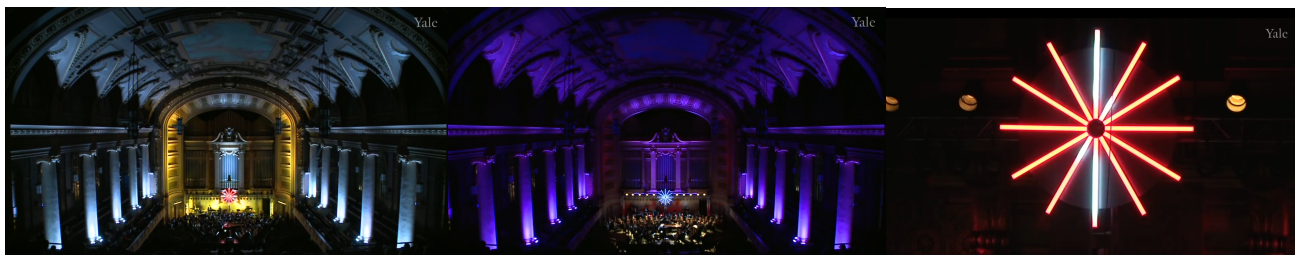


Figura 1 - Scriabin, *Prometheus: o poema do fogo*, imagem youtube.¹³⁸

8.1 Sinestesia

O início do século XIX propôs a hipótese de unir na música, cor e som. O compositor russo Alexander Scriabin (1872-1915) criou, em 1910, a composição da sinfonia *Prometheus: Poema do fogo*. Esta composição estabelece a primeira relação das cores com o som e com o piano, órgão e uma partitura para um teclado de luzes (*Tastiera del Luce*).

Scriabin conheceu M. Helena Blavatsky e a sua doutrina teosófica, em 1905, como: “a primeira e mais duradoura tentativa de juntar as tradições esotéricas do oriente e do ocidente numa única doutrina”¹³⁹. A doutrina teosófica definia um percurso associado à sinestesia de modo a alcançar a ter “uma ordenação divina”¹⁴⁰. Na Europa, a Teosofia teve um grande impacto influenciando muitos intelectuais e artistas desde Maurice Maeterlinck, Annie Besant, Kandinsky, Fernando Pessoa e Marcel Duchamp no fim do séc. XIX e início do séc. XX.

As obras de Scriabin: *Poema do êxtase* (1908), *Prometheus: Poema do fogo*, e a última, inacabada, *Mysterium*, dão forma à construção mística do compositor. A importância da ideia teosófica de sinestesia influenciou Scriabin e também Kandinsky nas suas obras. O *Mysterium* seria radical, de acordo com os apontamentos do compositor, de carácter místico e sinestésico. A obra deveria percorrer “todas as ideias místicas”, indo de encontro à Doutrina Secreta de Blavatsky; a execução duraria “vários dias de arte profética, dança, poesia, festas e ritos, com luzes, incensos, aromas, até que no final, o próprio compositor anunciaria o nascimento de uma nova raça de seres humanos a ser propagada”¹⁴¹. No final da peça previa uma luz branca “tão intensa ao ponto de ferir os olhos”¹⁴².

¹³⁸ Em fevereiro de 2010, Anna Gawboy, doutoranda da Yale School of Music e estudiosa do compositor russo Alexander Scriabin, tentou realizar o trabalho final do compositor: uma sinfonia de som e luz chamada *Prometheus: Poem of Fire*. Para o conseguir, Anna trabalhou em colaboração com Toshiyuki Shimada, maestro da Orquestra Sinfônica de Yale, e Justin Townsend, designer de iluminação premiado.

¹³⁹ BOWERS, Faubion, *Scriabin, A Biography*, cit. Gordon, p.83.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p.83.

¹⁴¹ *Ibid.*, p.84

¹⁴² *Ibid.*, p.85

Scriabin inspirou-se na ficção russa, no personagem Kirillov *Os Possessos*, de Dostoiévski. Ambos diziam: “Se não há Deus, então eu sou Deus”¹⁴³. Ambos usam a morte para provar a divindade.

Novalis (1771-1801) em busca da famosa *Flor azul*, confronta-se com a pergunta de Heinrich von Ofterdingen, que Scriabin conhece: “A doença não se pode tornar o meio para uma síntese maior?”¹⁴⁴.

“Quão profano eu sou”, disse Scriabin a Sabaneeff: “É ridículo ter aprendido muito sobre filosofia, ideais por mim mesmo... Não havia ninguém que discutisse tais assuntos...” Nos últimos anos de sua vida, desabafou a Schloezer: “Eu simplesmente não tenho conhecimento suficiente. Para o meu trabalho, a aprendizagem é indispensável. Não quero ser uma autoridade, **mas não quero ser um estranho nesses campos**. Quão horrível seria fazer todo esse pensamento por conta própria, apenas para chegar à conclusão de que redescobri a América!”¹⁴⁵.

Scriabin às vezes contentava-se com a falta de conhecimento: “Eu não tenho que desconstruir para novamente construir. Esse fardo impede outros de agir. Eu começo diretamente desde o início - ser lógico e verdadeiro ao mesmo tempo é uma impossibilidade. Aqui você deve pensar de forma ilógica para chegar à verdade. Na vida da alma, sempre haverá contradições. No final, só posso contar com a percepção direta...”¹⁴⁶.

Scriabin sabia a diferença entre a verdade emocional e factual (Sabaneeff lembra um momento em que Scriabin afirmou que a dor pode se tornar prazer): “E quanto à dor de dentes?”, perguntei. Scriabin pensou um pouco. “Esta é uma questão de distribuição de matéria. Todas as dissonâncias na música podem ser distribuídas num ritmo artístico para que elas se transformem num veículo de prazer. Posso acariciar uma mulher e fazê-la discordante. Posso machucá-la e ela experimentará prazer. Agora, a questão é como fazer a dor externa parecer prazer interno... Agora, que tipo de contraponto posso escrever para uma dor de dente?” E riu¹⁴⁷.

Scriabin diz: “há momentos na vida da humanidade quando o assassinato é uma virtude e para o assassinado é o maior prazer”¹⁴⁸.

Não olhe para tudo com humanos, olhos humanos demais. Enfrente a vida de outras maneiras, e revelará a felicidade eterna.¹⁴⁹

¹⁴³ SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.316.

¹⁴⁴ SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.317.

¹⁴⁵ SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.317.

¹⁴⁶ SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.318.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.318.

¹⁴⁸ SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.318.

¹⁴⁹ SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.43 (p.II).

A filosofia de Scriabin acima de tudo queria a transubstanciação da música, **transformar o som em êxtase**. Ele procurou um ritual musical que recuperaria os poderes mágicos da história antiga. Para Scriabin: “o presente era uma degeneração do que era antes, o culto da magia real. [...] Essa é a magia que quero restabelecer”, e acrescentou também: “Todos os nossos pequenos santos de hoje esqueceram-se dos seus poderes antigos...”¹⁵⁰. Scriabin foi longe nesta direção do artifício extremo da fabricação, “a manipulação da realidade na arte”, como ele o chamou¹⁵¹.

Na carta a Findeinzen, Scriabin escreveu: “Eu deixei o conservatório para me dedicar exclusivo às minhas ideias”. Scriabin disse que a fusão de todas as artes era essencial, mas não no sentido teatral wagneriano. A arte deve combinar com a filosofia e a religião para produzir algo indivisível. Esta foi a nova doutrina. Scriabin: “Eu tenho uma ideia para criar algum tipo de *Mysterium*. Preciso construir um templo especial para ele, talvez longe daqui, na Índia... Mas as pessoas não estão prontas para isso. Preciso pregar sermões. Devo mostrar-lhes um novo caminho”¹⁵².

Scriabin leu *La Clef de La Théosophie (Chave da Teosofia)*, escrita por Blavatsky, em 1905. Scriabin escreveu à sua mulher, Tatyana, a sua primeira referência à Teosofia: “Estou a ler um livro interessante... *La Clef de la Théosophie* é um livro notável. Ficarás surpreendida com o quão perto é do meu pensamento...”¹⁵³ Estas são as únicas referências que revelam o contacto de Scriabin com a Teosofia.

Scriabin manteve cadernos de apontamentos extensivos, elaborando planos, esquemas, processos mentais envolvendo o mundo. Perguntando-se repetidamente: Como funciona a minha mente? **Como e por que crio o mundo inteiro e tudo nele?**¹⁵⁴

O vocabulário de Scriabin tornou-se ainda mais específico e teosófico. A “Criação”, por exemplo, combinou o sentido de procriação, realização artística e o facto de produzir materialmente fenómenos físicos.

A megalomania de Scriabin - “Eu sou Deus” - foi e é ofensivo; não é concebível um homem mundano subir e atrever-se a elevar aos sóis, estrelas, universos e galáxias. Scriabin pretendeu envolver o mundo inteiro como um brinquedo pessoal. Para ele a vida é um jogo divino e ele o

¹⁵⁰ *Ibid.*, p.319.

¹⁵¹ *Ibid.*, p.320.

¹⁵² SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.50.

¹⁵³ SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.51.

¹⁵⁴ SRIABIN *apud* BOWERS, *op.cit.*, p.53.

jogador total, e nós observamos como ele manipula o tempo e o espaço, a forma como se sentiu como deus enquanto ardia em chamas de “criatividade” sexual, musical ou ideacional¹⁵⁵.

O êxtase começa a ser uma palavra insignificante, incapaz de explicar a sua última emoção. Scriabin escreve ostentivamente nos seus cadernos sobre alegria, felicidade, bem-aventurança e além-hipérbole. Scriabin expressou essas ondas de sentimentos hesitantes e irracionais no seu diário, para transforma-las em realidade na arte. A arte, não a ciência, foi resposta alquímica da sua criação.

Scriabin descreve, poeticamente, a origem do mundo, não o nosso, mas o dele: estranho e invertido, mas desejável. Segue-se o texto do primeiro caderno da Suíça (1904):

Eu começo a minha história. É a história do mundo, do universo. Eu sou, e não há nada fora de mim. Eu não sou nada. Eu sou tudo. Eu sou um, e em mim é uma multiplicidade. Eu desejo viver. Eu sou a palpitação da vida. Eu sou desejo. Eu sou um sonho. Oh, meu mundo radiante, meu despertar, meu brincar, meu florescimento (meu desaparecimento) de sentimentos desconhecidos é um fluxo de reprodução. (...) Eu sou caos. Os desejos em mim são vagos e os sonhos são fracos. Ainda não sei como criar-te. Só sei que desejo criar. Eu já criei. O desejo de criar é a criação. Eu quero ser a luz mais brilhante, o maior (e somente) sol. Eu quero iluminar o universo com a minha luz. Eu quero engolir e incluir (tudo na minha individualidade). Quero dar (ao mundo) prazer. Eu quero agarrar o mundo como uma mulher. Eu crio o mundo pelo jogo do meu humor, meu sorriso, minha visão, minha carícia, raiva, esperança, dúvida. [...] E com este capricho, este passageiro desejo, crio toda a história enquanto crio todo o futuro. Tudo é meu desejo, meu sonho, e estou ciente de tudo isso¹⁵⁶.

Sentimos neste monólogo como Scriabin pensava que era Deus e, portanto, criou o mundo, o mundo dele... o “Não-eu”. No final pode acontecer uma “perda de consciência”, e a fadiga e a dor são agora “estados de consciência” próximos e indiferenciáveis. A experiência interna ou psicológica não está no mesmo real de experiência que os outros. É uma experiência instantânea¹⁵⁷. Scriabin declara: “Portanto, o mundo é o resultado da minha atividade, minha criação, meu desejo (livremente imposto)”¹⁵⁸.

Este trecho pode descrever o início da sinfonia *Prometheus: O Poema do fogo*:

¹⁵⁵ *Ibid.*, p.53.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p.54-56.

¹⁵⁷ WUNDT, *Outlines of Psychology*, p.21.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p.56.

Alguma coisa começou a reluzir e pulsar e esse algo era um. Tremia e brilhava, mas era um. Não diferenciei a multiplicidade. [...] Todos os elementos são misturados, mas tudo o que pode ser existe. Exala cores, sentimentos e dramas. Eu desejo. Eu crio. Eu diferenciei. Eu não distingo claramente. Nada é delineado. Eu não sei nada, mas tudo parece presságio e lembro. Instantes do passado e do futuro se juntam. Pressentimentos e lembranças confusas, medos e alegrias.¹⁵⁹

Num dos livros de 1905, as declarações “Eu sou Deus” são substituídas por um único “Eu sou”. Entre o esboço do “poema orgiástico” e o texto final do “Poema do Êxtase”, o Homem-Deus desaparece, apenas espírito ou alma permanecem como fio condutor.

No *Poema do Êxtase*, Scriabin cria espírito e, por sua força, dá força aos espíritos pequenos para que se tornem seu espírito. Tudo conclui em abundância, sensação, jogadas irresponsáveis, por fim, êxtase. O espírito sofre uma série de sentimentos antes de chegar à afirmação da liberdade no grande “Eu sou”.

Eu sou um momento de eternidade cintilante. Eu sou um jogo de liberdade. Eu sou o jogo da vida. Eu sou o fluxo de sentimentos desconhecidos.¹⁶⁰

Para Scriabin, a compreensão do mundo está na dor e no prazer, envolvida em aromas, em toques e luz. Scriabin temia perder a independência da sua poesia. Quando começou a trabalhar na música, não estava preocupado em combinar com exatidão o texto, pois a música não era uma ilustração das palavras¹⁶¹.

O *Poema do Êxtase* pontilha vários momentos de dúvida e terror descrito no texto do poema, até que vence com o clímax total da orquestra, com a “explosão” de todos os instrumentos. A tensão musical produz o estrondoso “Eu sou”¹⁶², o clímax orgiástico.

¹⁵⁹ SRIABIN *apud* WUNDT, *op.cit.*, p.60.

¹⁶⁰ SRIABIN *apud* WUNDT, *op.cit.*, p.131-136.

¹⁶¹ *Ibid.*, p.131.

¹⁶² *Ibid.*, p.136.

9. O ritual e o primitivo



Figura 2 - Igor Stravinsky, *A Sagração da Primavera*, coreógrafo Vaslav Nijinsky, Teatro Ballett Mariinski, versão 1913, imagem youtube.

9.1 O ritmo no sagrado

O compositor russo Igor Stravinsky foi notável pela sua diversidade estilística. Conhecido pelos três bailados comissariados por Sergei Diaguilev e executados pelos *Ballets Russes* de Diaghilev: *L'Oiseau de feu* ("O Pássaro de Fogo") (1910), *Petrushka* (1911/1947), e *Le Sacre du printemps* ("A Sagração da Primavera") (1913).

Na partitura *Pássaro de Fogo*, Stravinsky reconheceu-se como criador. A beleza equilibrada da música e do balé, num expressionismo moderado, com uma delicadeza instrumental, não tão colorida como será mais tarde a *Petrushka*, em que os vários timbres se sucedem e combinam para expressar todos os sentimentos imersivos.

Stravinsky fixou a sua residência em França, fazendo viagens a São Petersburgo e à Suíça. Conquistou totalmente a estética do balé, onde projetava uma nova obra baseada nos ritmos da pré-história. Trabalhou com o seu amigo e pintor Nicholas Roerich. Roerich projetou a cenografia para *Walkyria* (wagneriana), e ajudou na composição da argumentação da sagração.

Em 1911, Stravinsky começou a partitura baseada nos rituais da Rússia antiga. Nijinsky desde a sua criação do *Prelúdio à sesta de um fauno*, estava interessado em temas arcaicos. As obras-primas como *Salambó*, de Flaubert, tinham criado uma nova escola dentro da novelística, e os resultados das recentes escavações arqueológicas em Andorra, Egipto, Creta e a Grécia Micénica, revelavam novas informações das suas culturas, já mortas. Também estudos como os de James Frazer, abundavam espiritualmente para extrair delas sistematizações, inteção de rituais, explicação de símbolos esotéricos e dos mitos, que deixavam de ser consideradas como fábulas gratuitas para converter-se em conhecimento mágico do homem, na adolescência das raças.

A ligação à dança permitiu ligar a música à visão ritual, levando o espectador a aceitar as inovações musicais que, de outra forma, seriam "indigestas". O mesmo aconteceu com a obra poética *Fauno* de Mallarmé, em Debussy.

Para o balé ancestral, constituído por uma dança da estética que escondia, ou revelava o anseio por uma fuga impossível, a salvo nas altas regiões da imaginação criadora, *A Sagração da Primavera*. A obra transpõe a antiguidade primitiva, interpretada pela sociedade ancestral - concretamente a época dos clãs e da religião mágica, animista¹⁶³ que havia de ter um resultado direto, simples e universal.

As manifestações da vontade coletiva, melhor, do ânimo coletivo, têm lugar no modo que Frobenius denomina de «oriental»¹⁶⁴, que é o de erupção, contrariamente ao «ocidental», que é o de fluidez. A inércia quase animal do quotidiano, perdido nos trabalhos da marcha, da casa, da agricultura, apareceu subitamente iluminado nas festas rituais. O ritual é a orquestração, numa unidade de exaltação vulcânica que, em determinados momentos, eleva até à «existência autêntica»¹⁶⁵, de união com o cosmos, todos os atos privados que diariamente só têm significação de utilidade, de prazer ou combate.

A sementeira, a cópula, a contemplação da natureza, a evocação dos espíritos das coisas e dos antepassados são organizados de forma festiva, por meio de cantos e de música rítmica¹⁶⁶. Os rituais celebram-se com a mudança das estações. Principalmente a primavera, com a sua eclosão transfiguradora dos campos e a sua promessa de frutos, provoca o despertar dos êxtases tribais. Stravinsky tinha como intuito ressuscitar, sob a forma espectral da arte, toda essa acumulação de sentimentos e de atitudes perdidas pela evolução mecanicista da humanidade.

A peça, *A Sagração da Primavera*, é dividida em duas partes: a adoração da terra e o sacrifício. A cena descreve o percurso de uma mulher escolhida para ser entregue como oblação à divindade primaveril, no auge de um ritual pagão, com o objetivo de propiciar boas colheitas.

A peça desperta em nós sentimentos angustiantes pela estranha sugestão de imagens primitivas e bizarras; a música tem características folclóricas e distorcidas; a estruturação de ritmos ruidosos é totalmente independente e desordenada; rejeita as frases longas; ritmos acentuados constantes; criação de novos timbres; o uso obsessivo da repetição; tudo isto são características que contribuem para a desorientação do público, mas que tornam *A Sagração da Primavera* numa bomba de energia e vida.

A linguagem “primitiva” de Stravinsky centra-se no ritmo, na ausência de foco, no desmoronamento da narrativa, na renúncia ao universo da lógica e da objetividade, sendo um reflexo do mundo moderno, como já se sentia na literatura e na pintura (tal como em James Joyce e

¹⁶³ CIRLOT, Juan Eduardo, *Igor Strawinsky*, p.54.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.55.

¹⁶⁵ Segundo Heidegger, a natureza do homem tende à diversão no que denomina de degradação do quotidiano. O homem recupera em certos momentos/instantes a consciência da sua existência cósmica, e às suas reações, Heidegger chama de «existência autêntica».

¹⁶⁶ *Ibid.*, p.55.

Pessoa), considerando a música manifestação autônoma, criação pura, sem referências sentimentais, literárias ou filosóficas. Os sons são fragmentos melódicos sem qualquer desenvolvimento, lançados e repetidos de modo imprevisto no espaço sonoro; os timbres resultam como manchas de cor, alimentando a ideia impressionista.

9.2. Impulso puro

Na obra *Em busca de um teatro pobre* (1992) Jerzy Grotowski considera o seu teatro um laboratório. O objetivo deste teatro não é uma nova doutrina, mas um novo relacionamento unindo o privado e o público, o íntimo e a multidão, o secreto e o aberto, o vulgar e o mágico¹⁶⁷. A composição artificial não só limita a composição espiritual, mas a ela conduz. A tensão entre o interior e a forma fortalece o processo de ambos. A forma é como uma armadilha sedutora à qual o processo intelectual responde espontaneamente contra a atual luta. As formas do comportamento “natural” e comum obscurecem a verdade, compomos um papel como um sistema de símbolos que demonstra o que está por trás da máscara da visão comum: o comportamento humano. No momento de um choque psíquico, de terror, de perigo mortal, ou de imensa alegria, o homem não se comporta naturalmente. O homem num elevado estado espiritual usa símbolos articulados ritmicamente, através da dança e do canto. O gesto significativo, não o gesto comum, é para nós unidade elementar da expressão¹⁶⁸. No teatro pobre, subtraem-se, procurando a quintessência, a parte mais pura de um todo, dos símbolos, pela eliminação daqueles elementos do comportamento “natural” que obscurecem o impulso puro¹⁶⁹.

Grotowski desafia a noção de teatro como síntese de disciplinas criativas diversas como literatura, escultura, pintura, arquitetura, iluminação, representação, etc.

¹⁶⁷ GROTOWSKI, Jerzy, *Em busca de um teatro pobre*, p.11. Disponível em: <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/grotowski-j-em-busca-de-um-teatro-pobre.pdf>. [cons. 13.05.2017]

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.15.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.16.

10. *Link* para o inconsciente

Estudaremos agora a obra de Hilma Af Klint, de forma a perceber como através das cores (baseadas na “Teoria das Cores” de Goethe), símbolos, formas geométricas, micro/macro acontecimentos, se dá forma ao invisível, consultando a documentação da exposição *Traces du Sacré* em 2008.



Figura 3 - Vista da instalação de Hilma af Klint, *Um Pioneiro da Abstração*, 2013, Museu de Arte Moderna de Estocolmo.

Hilma af Klint (1862-1944) foi a primeira a distanciar-se da realidade visível na arte. Em 1906, desenvolveu um vocabulário imaginário abstrato. Muitas décadas antes de Wassily Kandinsky (1866-1944), Piet Mondrian (1872-1944) e Kazimir Malevich (1878-1935), que apesar disso são considerados os pioneiros da arte abstrata do século XX.

Hilma af Klint acreditou numa dimensão espiritual da vida e considerava visualizar contextos além do que o olho permite ver. Ao pintar, ela acreditava que estava em contacto com uma consciência superior, que falava e transmitia mensagens através dela. Como os seus contemporâneos, ela foi influenciada por movimentos espirituais, especialmente pelo espiritualismo, teosofia e posterior antroposofia. Através de suas pinturas, procurou compreender e comunicar as várias dimensões da existência humana.

Hilma af Klint declarou em testamento que as suas obras abstratas não deviam ser tornadas acessíveis ao público até pelo menos vinte anos após sua morte, porque estava convencida de que o seu significado completo não poderia ser entendido até então.

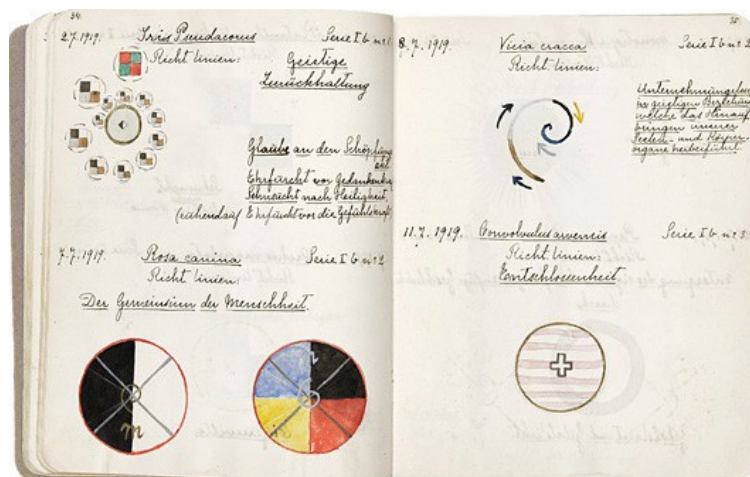


Figura 4 - Hilma af Klint, *De um trabalho sobre flores, musgos e líquenes*, 1919, Museu de Arte Moderna de Estocolmo.

A imagética de Hilma af Klint é constituída por símbolos, letras e palavras. Os símbolos são como *links* para uma outra dimensão. Para Hilma af Klint, toda a obra é o veículo para transmitir as mensagens que recebeu, e para renovar as grandes questões existenciais. Abordando também conceitos religiosos, como fenômenos científicos e botânicos.

No seu *Symboler Notebook*, encontra-se os significados complexos dos vários sinais. O caracol é desenvolvimento espiral, evolução; representam feminino e masculino. W significa matéria, enquanto U significa espírito. A *Vesica Piscis* (formação em forma amêndoa de dois círculos sobrepostos) é um símbolo antigo para o desenvolvimento rumo à unidade e conclusão. O cisne é o símbolo etéreo em muitas mitologias e religiões, e resulta como conclusão na tradição alquímica; no caso do cristianismo, a pomba é símbolo do espírito santo e do amor.

A Teosofia é a doutrina geral de várias religiões reunindo o espiritualismo. Considerando as religiões diferentes expressões de uma verdade básica. A Teosofia ensina a origem de tudo, da divindade, do que é intrínseco em cada ser.

Durante os anos 1905-1906, Hilma produziu 192 obras, os “*desenhos para o templo*”, resultado das mensagens enviadas pelos espíritos.

As primeiras pinturas automáticas (que através da mediunidade os espíritos comandam a sua mão), combinam um biomorfismo ornamental e abstrato com sinais linguísticos e palavras obscuras, que nascem sob o título de *Urkaos* (primeiro caos)¹⁷⁰. Apresentam-se em sete conjuntos de pinturas, alternando motivos figurativos de inspiração simbolista e elementos abstratos destacados de uma superfície monocromática.

¹⁷⁰ LAMPE, Angela, “Hilma af Klint” in: *Traces du Sacrée*, p.130.

Os trabalhos da quarta série, *Die tio Största* (“os dez maiores”), são o auge do trabalho de Hilma af Klint, devido à sua dimensão (328x240cm) e às suas qualidades estéticas. Hilma af Klint afirma: “Dez pinturas sublimes estavam prestes a serem executadas; dos meus sentimentos com parcimônia. (...) O desenho de mestres é dar ao mundo uma visão sobre a sistematização de quatro fases da vida humana que são chamadas *Barnealder* [infância], *Ynglingaaldern* [adolescência], *Mannaaldern* [idade adulta] e *Alderdomen* [velhice]”¹⁷¹. Estes trabalhos representam os estágios de um processo evolutivo cujo tema central é a relação cósmica entre os elementos femininos (cravo, lírio, azul) e macho (gancho, rosa, amarelo) e a sua fusão final. As formas florais são abstratas, transformadas em estruturas geométricas colocadas sobre fundos monocromáticos. Os esquemas simbólicos e pictóricos recordam os desenhos cosmogônicos de Jakob Böhme e Robert Fludd.

Hilma af Klint conheceu em 1908 Rudolf Steiner, que teria visitado o seu atelier. O que provavelmente contribuiu para desencorajar Hilma af Klint, que interrompe o trabalho durante anos para se dedicar exclusivamente ao estudo da Antroposofia, da Teosofia, de inspiração oriental, distante da sua cultura cristã.

As experiências de transe, muitas vezes sob a influência de drogas alucinógenas, tornou-se comum entre artistas, que posteriormente adotaram uma iconografia floral semelhante à da artista. Mais tarde historiadores de arte, como S. Ringbom e Robert P. Welsh, revelaram as fontes ocultas nas quais Kandinsky, Mondrian e Hilma af Klint claramente se inspiraram.

A partir de 1906, quase seis anos antes do ano que é reconhecido como o dia inaugural da pintura abstrata (tal como surgiram nas obras de Frantisek Kupka, Kandinsky, Delaunay, Giacomo Balla, Francis Picabia, e outros) Hilma af Klint pintou, longe do eixo da modernidade (Paris/Munique/Milão), pinturas abstratas, monumentais, com arabescos cósmicos, flores misteriosas e formas orgânicas, casais místicos e alfabetos, linhas decorativas, etc.

Podemos reconhecer na obra de Hilma af Klint em certos detalhes a influência iconográfica dos tratados de Cornelius Agrippa e Robert Fludd, nos manuais de alquimia adaptados à segunda metade do século XIX por Eliphas Levi, Papus e Helena Blavatsky¹⁷². A influência é claramente manifestada no tríptico cósmico *Altarpieces*, 1915, e na série *Átomo*, 1917. As pinturas mais abstratas foram ditadas por “*High Masters*”, ordenadas pelo outro mundo, sendo Hilma af Klint um intermediário dos espíritos.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.130.

¹⁷² *Ibid.*, p.130.

Desta forma Hilma af Klint esbateu a fronteira corpo/espírito, explicando a onnipresença do casal masculino/feminino, como uma metáfora da divisão entre a vida espiritual (simbolizada pela letra "u") e o material (a letra "w"), no qual a união física dos corpos é constantemente transposta para uma comunhão celestial e telepática das almas¹⁷³.

A ideia de que as mulheres são mais recetivas a mensagens de além morte ajudou-a nessa pesquisa, com a ideia de um princípio masculino (espírito/inteleção), fertilizando o útero feminino (matéria/sensação), central no ordenamento simbólico da maioria das pinturas de Hilma af Klint, até a simetria de género das cores fundamentais azul (feminino) e amarelo (masculino). Ao incorporar ambos os sexos num único, a artista suprime as energias do desejo enquanto afirma o seu potencial autopoético: “A obra de arte é o fruto onde o artista bi-género se fecunda sob um afluxo de vida ou além. Esta é a peça de sublimação que orquestrada na *Evolução* de Hilma af Klint, Grupo VI, A série *WU/Seven-Pointed Star*, 1908, e é resolvida na *Evolução*, nº 11, pela figura assexuada sintetizada, em profunda meditação, que se dissolve nos hieróglifos mais abstratos do final da série¹⁷⁴.

As pinturas de Hilma af Klint, as anotações, esboços e desenhos preparatórios, representam uma autêntica “ciência espiritual”, uma visão imaginativa fascinada pela mutação de formas e qualidades e transcrição de línguas. Esta tradução é entendida não apenas como uma descodificação, um sistema de mediação entre dois modelos de significação, mas também como uma verdadeira mudança de estado: uma transformação. A transcrição da imagem num código alfabético (e vice-versa), a conversão do corpo físico numa entidade espiritual (e vice-versa), a transmutação dos géneros num terceiro tipo (o mito da reconquista dos opostos no andrógino original), a metamorfose da matéria na luz (uso do ouro em algumas das composições), ou mesmo, num nível mais simples, a mudança analógica de escalas (de macro para micro) e orientações (simetrias, duplicações e inversões). Com a ideia de uma escrita do mistério final, como um fio orientador, a obra *Encarnação* expressa-se pelo símbolo da “palavra-imagem”.

O conceito do trabalho de Hilma af Klint é a Ideia Divina, que se resume a uma forma terrestre, uma fecundação da matéria pelo espírito através do método pitagórico, ou do ritmo e a onnipresença dos arabescos simétricos (domínio controlado da decifração da linguagem divina), mas também os escritos mediúnicos sobre as letras, as palavras e as linhas, dialogam constantemente com os corpos com duplo sentido: o espírito que encarna a matéria (o fenómeno de

¹⁷³ BIENNALE di Venezia, 55, 2013, *The legacy of Hilma af Klint: nine contemporary responses*, p.162.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p.163.

“materialização” e tradição espiritual) e, ainda a “Sublimação da matéria pelo espírito” (a desmaterialização auditiva do corpo, do plano físico ao plano mental).

A abstração inicial de Hilma af Klint (especialmente as obras anteriores a 1912) deve ser interpretada como uma linguagem simbólica, capaz de restabelecer a ligação terrena entre indivíduos, em “relações” harmoniosas. O artista-*medium* representa o período de meditação, necessário e transitório, entre o mundo real, a linguagem absoluta e o significado, através de uma transparência telepática de comunicação entre seres que não precisam da escrita convencional.

O imaterial torna-se eco através das pinturas, resultado da desmaterialização dos corpos. O artista é mensageiro de uma visão que se estende a outros planos da realidade, como os que encontramos nos corpos translúcidos nas obras de Hilma af Klint (o impacto que a imagética da radiografia da época teve nos círculos ocultistas), são o *link* para o inconsciente, isto é, instrumentos que servem para entrar no interior invisível do corpo humano¹⁷⁵.

Na série *The Paintings for the Temple*, as cores predominantes são o azul, amarelo, branco, vermelho e rosa, no entanto, a preocupação não é a pura abstração da cor e da forma, em vez disso, tenta dar forma a contextos invisíveis e torná-los visíveis¹⁷⁶.

Kandinsky, Mondrian, Malevich e Kupka estavam de facto interessados na noção de uma dimensão além da realidade visível. Eles inspiraram-se em fontes (incluindo os escritos de Helena Blavatsky), que eram idênticos às de Hilma af Klint. Todos estes artistas percorreram caminhos diferentes para chegar à arte abstrata.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p.167.

¹⁷⁶ BERGGREN, Gabriela, *The legacy of Hilma af Klint: Nine Contemporary Responses*, p.41.

10.1. Metamorfose e evolução

Piet Mondrian pertenceu à sociedade Teosófica, o que o ajudou a desenvolver uma nova forma de pensar a arte, durante a Primeira Guerra Mundial. Em 1917, com outros membros do grupo de Stijl, criou um novo vocabulário geometrizar na arte abstrata. Madame H. P. Blavatsky e Rudolf Steiner influenciaram diretamente a pintura de Mondrian durante o seu período pré-cubista ou “colorístico”¹⁷⁷, durante 1908-1911.



Figura 5 - Piet Mondrian, *Evolução*, 1910-11; 181,8x87,8cm; 187,1x90,6cm e 181,8x87,8cm.

Nos finais de 1911, Mondrian realizou *Evolução* (1910-1911), uma obra em que repete três vezes uma figura em posição estática, de frente, com flores aos lados, como na pintura *Flor da Paixão* (1902). Os títulos aludem ao simbolismo cristão herdado de uma flor em particular. Encontramos justificações nos escritos de Rudolf Steiner: “os impulsos ocultos, que uma e outra vez devem funcionar dentro do Corpo Etéreo, podem despertar graças aos sentimentos religiosos devotos da arte verdadeira, da música”¹⁷⁸. Steiner elabora a forma em que a capacidade esotérica da devoção pode desenvolver-se no iniciado esotérico recorrendo a exercícios de meditação, e descreve também como a experiência mística dos sentimentos devotos devem buscar-se com os olhos abertos e com a mente totalmente aberta¹⁷⁹. Steiner associa a aparição do azul com a experiência da devoção e as vozes com certas formas de vermelho, cuja definição pode interpretar-se como um profundo e sentido afeto¹⁸⁰.

Os corpos humanos e animais, as formas vegetais e sobretudo as flores, podem irradiar “auras” de cor que podem ser captadas. As flores podem lembrar um microcosmo, os processos

¹⁷⁷ WELSH, Robert, *Mondrian y la Teosofia*, p. 29.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p.31.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p.31.

¹⁸⁰ *Ibid.*, p.32.

eternos de nascimento, vida, reprodução, decadência, morte material e regeneração que a Teosofia considera como o princípio condutor do universo, e que se resumem com o fim da evolução¹⁸¹. Igual ao olho humano ou animal, o casulo da flor representa a prova da eficácia essencial da luz como força cósmica, como a manifestação mais pura do espírito; Steiner chama olho físico da existência à metáfora sobre o despertar espiritual do homem que nasceu cego e que de repente é capaz de ver¹⁸². A *Evolução* é a crença básica no sistema cosmológico, defendido por Blavatsky, que substitui a história cristã da Criação como explicação do funcionamento do mundo. Segundo a visão do mundo de Blavatsky, a matéria, apesar de constituir um veículo necessário através do qual se acedia ao mundo do espírito, ocupa um lugar secundário em comparação com este último fenómeno, a partir do qual se diz que surgiu a matéria¹⁸³. As três figuras da *Evolução*, sem diferenças físicas, estão desprovidas de emoção humana e parecem ser participantes de uma atmosfera transcendental, que existe para lá de qualquer limite terrestre¹⁸⁴.

Para Blavatsky, o círculo também inclui uma essência espiritual profundamente significativa. Por isso Mondrian utilizou este conceito e elevou a figura do centro a um estado místico que se identifica com os “mundos que estão dentro do universo”¹⁸⁵, com a força da criação cósmica da própria evolução. Toda a obra de Mondrian foi influenciada pela Doutrina Teosófica. De certo modo, toda a abstração também o foi.

Existe uma relação entre a obra *Evolução* e o trabalho abstrato que se seguiu. Mas este não é de ordem iconográfica. O tríptico não é apenas um trabalho figurativo, também é um trabalho fortemente simbólico. A obra é um manifesto ligado a um período durante o qual Mondrian, tendo-se iniciado na teosofia moderna que estudou, esteve de acordo com suas próprias palavras, “tomar consciência”¹⁸⁶. A teosofia era o fio de Ariadne, a sua vida. A sua teoria da arte, tal como formulada nos artigos de *De Stijl* e em publicações subsequentes, está profundamente mergulhada nela. A própria palavra neoplasticismo, pela qual designa a sua própria arte abstrata, pode ser lida como o eco direto da Essência Plástica, o nome dado por Helena Blavatsky à origem cósmica de todas as coisas.

Evolução, é o resultado das crenças teosóficas recém-adquiridas, é uma representação simbólica do caminho para o conhecimento das coisas divinas (*gnosis*), de interpretação simples, com referências a elementos orientais, tão característicos da teosofia moderna. *Passiflora* (1908) referindo-se a este mesmo tema, em que Marie Simon, amiga Teosófica de Mondrian, tornou-se

¹⁸¹ *Ibid.*, p.33.

¹⁸² *Ibid.*, p.34.

¹⁸³ *Ibid.*, p.36.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p.38.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁸⁶ ALIZART, D. Mark, *Traces du Sacré*, p.94.

modelo e tem a mesma postura de *Evolução*, e procura desta forma lançar a sua própria energia espiritual enquanto abandono do mundo físico. Na obra *Evolução*, Mondrian abandonou as cores simbólicas, substituindo-as por cores primárias básicas: o vermelho simboliza o mundo físico, o azul e amarelo simbolizam o espírito, e o branco-roxo simboliza o cósmico¹⁸⁷.

A composição de *Evolução* foi feita de acordo com a cosmogénese do “nascimento de uma nova realidade abstrata” com finalidade ideológica. As pinturas abstratas concebidas posteriormente, de um branco cósmico dominante, representam a composição de uma imagem concreta das suas iluminações místicas interiores, resultantes do fluxo infinito de interações internas com o cosmos. Mondrian usou os meios mais elementares e materiais disponíveis para o pintor: cor, tela, pincel, e, sentiu-se intermediário entre cosmos e matéria. Também Nietzsche:

A arte levanta a cabeça quando as religiões perdem terreno. Ele coleciona uma multiplicidade de sentimentos e tendências produzidas pela religião, ele as leva ao coração e depois se torna mais profundo, ganha uma surcude de alma, ao ponto de poder comunicar a elevação e o entusiasmo, algo que antes ele ainda não podia. A riqueza do sentimento religioso, inchada em torrente, sempre transborda novamente, e procura conquistar novos reinos; mas o progresso da iluminação abalou os dogmas da religião e inspirou uma desconfiança fundamental, então o sentimento, afugentado pelas luzes da esfera religiosa, lança na arte, também na vida política, e diretamente na ciência.¹⁸⁸

Nietzsche defendeu, em 1872, uma “metafísica do artista”, em que propõe o nascimento da tragédia. Nietzsche enfatiza a ambivalência da religião da arte baseada no sentimento, na medida em que é possível criar apenas da crise do divino que a arte tenta, ao mesmo tempo, configurar. Será necessário perguntar-se sobre o *status* de uma religião artística que afirma resolver uma crise ao aprofundar-se, e que transfigura seus principais sinais e ritos, transferindo-os para outros objetos, outros lugares, ou mesmo outras culturas. Essa ambiguidade parece ser, precisamente, o que liga a modernidade ao divino, pois a defesa do sagrado geralmente ocorre aqui dentro do risco do profano.

O trabalho de Nietzsche forneceu o material para desenvolvimentos místicos, nomeadamente em George Bataille, que contrasta a ética e a estética do jogo, risco e gasto de energia com uma moral burguesa e institucional, como ilha de salvação e redenção; Bataille projeta o sagrado sob formas essencialmente transgressivas e irracionais.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p.94.

¹⁸⁸ NIETZSCHE, Friedrich, *Human, All Too Human, A Book for Free Spirits*, p.528, Disponível em: [http://cnqzu.com/library/Philosophy/neoreaction/Friedrich%20Nietzsche/Friedrich_Nietzsche%20-%20Human_All_Too_Human_A_Book_for_Free_Spirits_\(1996\).pdf](http://cnqzu.com/library/Philosophy/neoreaction/Friedrich%20Nietzsche/Friedrich_Nietzsche%20-%20Human_All_Too_Human_A_Book_for_Free_Spirits_(1996).pdf) [cons.10.9.2017]

10.2. O esvaziamento

De qualquer lado que eu olhe para mim mesmo, sinto que nenhum dos meus gestos, nenhum de meus pensamentos me pertence. [...] Sinto a vida apenas como um atraso que, para mim, a torna desesperadamente virtual.¹⁸⁹

No *Teatro da Crueldade* (2006) de Antonin Artaud, o teatro resulta na interrupção da regra, do excecional ao irredutível, ao impossível de ser levado em conta. A tarefa da arte de “tornar impossível a realidade”¹⁹⁰. O teatro de Artaud abre espaço para o imaginário. O teatro da crueldade seria um grito de protesto contra a forma-linguagem que aprisiona o homem. Isto levaria a rejeitar os limites comuns do homem, e os seus poderes, e a tornar infinitas as fronteiras do que chamamos *realidade*. Artaud defende a ideia que nasce das suas obras e não do útero materno; é, portanto, um renascer nas suas obras. O *corpo-sem-órgãos*¹⁹¹, a que Artaud se refere, não é um organismo, é uma recusa de todos os limites. O corpo-sem-órgãos seria como uma tela branca conquistada depois de retirada todas as camadas que pairam sobre ela, como partir para outro corpo, como retomar a vitalidade não orgânica.

Se quiserem podem me meter numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então terão libertado os seus automatismos e devolvido a sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas.¹⁹²

A ideia de “corpo-sem-órgãos” evoca a criação de espaços para a vida, espaços que implicam o esvaziamento de certas representações do interior do corpo. Artaud tinha como projeto uma encenação que fizesse com que o espectador fosse submetido a um tratamento de choque emotivo, de maneira a libertá-lo do domínio discursivo lógico, para encontrar uma vivência imediata, uma experiência estética e ética original. O espectador passa a encontrar-se num terreno completamente diferente daquele a que está habituado, e isso vai obrigá-lo a ter outra vivência, a adequar-se ao espaço, a pertencer ao espaço.

A necessidade de Artaud é acabar com as obras-primas ou atacar a escrita literária, pretende mostrar que o essencial da arte reside no seu núcleo intensivo, no que ela provoca e desencadeia, uma mudança no corpo da cultura e da civilização. Destruir os órgãos significa destruir coerções sociais, que são intrínsecas no nosso ser físico-mental, psicossocial, sociocultural. A vida é determinada socialmente, histórica e politicamente, pesando sobre o corpo. Não é apenas

¹⁸⁹ ARTAUD, Antonin, *O teatro e o seu duplo*, p.37. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/152661113/Antonin-Artaud-o-teatro-e-seu-duplo-pdf> [cons. 13.05.2017]

¹⁹⁰ ARTAUD cit. Heiner Muller, p.38.

¹⁹¹ ARTAUD, *op. cit.*, p.45.

¹⁹² MÈREDIEU, F., *Eis Antonin Artaud*, p.157.

influenciada e invadida de fora por contextos sociais. A sociedade é um dado quase inato ao corpo. A arte, para Artaud, é um estado exclusivo, permanente, colocado contra a divinização e homogeneização da vida.

O teatro da crueldade distancia-se de um teatro psicológico ou social destacando-se com um teatro enérgico que tem como principal foco o corpo, com a sua potência e gesto livre de sentido, resultado da libertação do corpo dos juízos morais.

O espetáculo passa pela criação de uma fronteira entre linguagens do teatro, da dança e por uma poética da intensidade. Mostra a impureza dos corpos em conexão com a diversidade das formas de vida e gera, na fricção entre energia e signo, uma atmosfera cénica expressiva e surreal, como Deleuze simplifica:

Talvez a fala, a comunicação, estejam apodrecidas. Estão inteiramente penetradas pelo dinheiro: não por acidente, mas por natureza. É preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vácuos de não-comunicações, interruptores, para escapar o controle.¹⁹³

¹⁹³ DELEUZE, Gilles, *Controle e devir in Conversações*, p.217 apud MÈREDIEU, F., *Eis Antonin Artaud*, p.158.

11. Ambiente doméstico

Na obra *Instalação Total* (1992) de Ilya Kabakov, o espectador, que até agora se sentia relativamente livre, como se sente quando vê esculturas e pinturas, encontra-se controlado por uma instalação quando nela está imerso, ou seja, quando é a sua “vítima”; está inserido numa intensa atmosfera, que é a da instalação total. É como ler um livro, o estado em que se encontra, profundamente submerso; vai até onde o autor do livro o manda, depois sai desse estado e apercebe-se que são apenas folhas e letras pretas. Entende o que o escritor quer dizer, e compara o livro com outros. As observações do espectador só são possíveis quando o autor consegue criar de maneira apropriada a sua ilusão literária, considerando-a credível. Só então funciona o mecanismo de “doble acción”¹⁹⁴: a experimentação da ilusão e, ao mesmo tempo, a introspeção.

Poderíamos dizer que a instalação “total” cria outra vez a ilusão de que realmente existem os lugares para onde o autor nos envia. Nas galerias tudo está montado ao redor do espectador de forma a reproduzir um efeito apropriado. Esta falsidade, esta artificialidade, não deve ser superada, deve conservar-se por completo numa instalação total. O espectador não deve esquecer-se que existe um engano, e que tudo está feito intencionalmente com o objetivo de lhe criar uma impressão. Como um cenário de teatro, quando o espectador pára de ver durante o intervalo. Neste sentido, a instalação total é um lugar de ação interrompida, nela estava a ocorrer e pode acontecer algum tipo de evento. Assim como é difícil conseguir um efeito convincente do mar, de uma noite iluminada pela lua, de lugares fantásticos. Por isso, o reconhecimento social do lugar onde se encontra o espectador é importante.

A dramaturgia da instalação total constrói-se de tal forma que, conforme avança por algumas habitações, o espectador reconhece algo novo em cada uma e sente a transição de uma a outra como um evento especial, quase sempre inesperado. Esta experiência é chamada de “evento”¹⁹⁵. Esta experiência relaciona-se com o contraste entre a informação visual e a informação verbal, localizada junto à instalação em forma de textos. Com frequência, aparecem, textos colocados junto ao objeto visual, explicando, mas atribuindo-lhe um sentido totalmente distinto.

A instalação total tem a capacidade de absorver com facilidade e aceitar nela não só todas as formas de artes plásticas, desenhos, pinturas, objetos, mas também outros géneros como a literatura e música, de forma a captar tudo de todas as maneiras.

¹⁹⁴ KABAKOV, Ilya, *Über die 'Totale' Installation / On the 'total' installation*, Cantz Verlag, 1995. Disponível em pdf. https://ccrma.stanford.edu/courses/155/assignment/resources/kabakov_total_installation_readings_reduced.pdf [cons. 23.05.2017], p.12.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p.16.

A atmosfera que envolve o espectador condensa a atenção, obriga-o a mergulhar em recordações, a mover-se dentro dos seus pensamentos; uma instalação corretamente construída deve “funcionar” em todos os níveis: desde o mais banal, profano, até ao mais intelectual e “espiritual”¹⁹⁶.

Na instalação a luz é o principal elemento na criação de um ambiente com uma atmosfera tensa. Cria uma atmosfera de recordações e de imaginação, sobretudo quando a observamos de luz semiapagada, criando um conforto íntimo, ou a loucura desajustada de um manicómio.

O objetivo da instalação total é esbater as fronteiras de cada arte, através da “interdisciplinaridade”¹⁹⁷, aproximando e estabelecendo pontes entre o que até agora estava separado: música, poesia, literatura, teatro, artes plásticas — tudo dentro dos limites do novo “território” do espaço artístico.

A entrada e saída na instalação total são elementos que ajudam a distinguir este território. A instalação, em Ilya Kabakov, representa um espaço completamente distinto de um museu ou galeria, é, em essência, um mundo diferente, novo, um mundo construído dentro de outro espaço; por isso a transição para esse mundo também é importante. A linha, a fronteira desta transição está cheia de significados, e as portas dos museus são inadequadas. Talvez uma porta comum é o melhor símbolo de “proibição/permissão para entrar”¹⁹⁸ permitindo ao espectador ter uma transição mais suave entre os mundos da ficção/realidade. O mundo da instalação total é um mundo diferente, e a porta de entrada está, em princípio, fechada aos “estrangeiros” (o espectador da instalação é, em certa forma, um estrangeiro, mas é como ele se deixasse entrar segundo certas regras).

A construção de um espaço antecedente transitório entre o mundo do museu e o mundo da instalação é importante para eliminar, suavizar esta rutura, e conduzir suavemente o espectador, através desta transição. Oferece-lhe um mundo novo e diferente, surgido de um estado “semi-realidade-semi-sonho”, que lhe permite mergulhar numa nuvem de associações e lembranças, criando valores íntimos, domésticos, poéticos e meditativos.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p.17.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p.27.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p.31.

11.1. Imersão flutuante

O trabalho de Karla Black (1972-) envolve uma multiplicidade de tradições artísticas da pintura expressionista, da Land Art, da performance e do formalismo. As suas esculturas, em larga escala, incorporam substâncias quotidianas, misturadas com materiais de pintura tradicionais para criar formações abstratas. Black escolhe os materiais pela sua sedução estética tátil: a familiaridade da textura do celofane e o perfume dos cosméticos; a experiência da matéria toca com o íntimo da memória e/ou com o subconsciente. O processo artístico de Black é intensamente físico e esta energia é transmitida através da encenação das obras, pela maneira como as dispõe; a montagem das esculturas envolvem fisicamente, e psicologicamente, o espectador, provocando interpretações instintivas às suas condições precárias.

A abordagem de Black resulta na interligação de estímulos físicos, psicológicos e teóricos que são ambos auto-referenciais, e se relacionam com a arte como experiência de um mundo mais amplo. O seu trabalho absorve influências históricas da arte, como a escultura social de Joseph Beuys e o minimalismo orgânico de Eva Hesse. Em *Inevitável dentro* (2009), um grande cobertor de algodão é espalhado pelo chão dando a ideia de um terreno aquoso e paisagístico, que evoca vulnerabilidade e proteção, revestido com tinta, gel e óleo de bebé, o bálsamo líquido cobre a superfície como uma piscina, criando uma ecologia microcósmica sugestiva de geração e sustentabilidade.

Karla Black “enche” o espaço com “pinturas” flutuantes, como a obra *Feito para esperar* (2009); esta obra suspende-se no espaço, não como objeto nem como tela, é um campo de celofane vertical, suspenso, quase invisível, funciona como uma divisão ou portal translúcido que faz com que a visão, através dela, pareça estranhamente distante ou irreal. Para Black, estes materiais tornam-se sinónimo do “folheado civilizado”¹⁹⁹; uma alusão à pintura, bem como aos cuidados pessoais, convergindo a expressão subconsciente com a concretização real. Nesta obra, estas ideias tornam-se inerentes, quase como uma âncora, na suspensão literal e metafórica da peça, que destrói os limites entre percepção e introspeção e auto-cognição.

¹⁹⁹ BLACK, Karla, *Its Proof That Counts*, p.176.

Karla Black explora as propriedades físicas dos materiais, estes variam de substâncias domésticas como sabão, maquiagem, lã de algodão, pasta de dentes, vaselina, etc., até materiais tradicionais da pintura, incluindo gesso, pó, pigmento, papel, polietileno, celofane, etc. Embora muitos dos materiais possam lembrar atos íntimos e diários, que são comumente associados às mulheres, como a aplicação de maquiagem; a preocupação de Black debruça-se nos aspetos físicos da matéria: o seu apelo táctico e estético, ao invés de realçar conotações culturais.

O uso destes materiais é fortemente influenciado pela Land Art, nas décadas de 1960 e 1970, incluindo o trabalho de Robert Smithson e Michael Heizer. Ela diz: “A experiência do fazer ao ser autorizada e permitida na Land Art, e de natureza muitas vezes temporária, *site-specific* e em escala, bem como os próprios materiais, são tudo coisas que ficam na minha mente.”²⁰⁰.

A relação com os materiais é intuitiva, e explora as propriedades menos convencionais de forma experimental, convidando-nos a compreendê-las de uma nova maneira. As superfícies em conflito de mate/brilhante, húmido/seco, juntam-se numa variedade de “formas formadas sem forma”. Black afirma: “Quero que o trabalho seja atraente, mas também que os materiais permaneçam crus e não formados quanto possível” [...] “Costumo pensar nos materiais como algo que não posso deixar de usar, algo que sai do desejo, do inconsciente”²⁰¹. As obras de Black são sensoriais, amplas, com uma força de escala e, ao mesmo tempo, frágeis, como se estivessem prestes a desmornar-se.

O gesto inconsciente é um elemento importante no processo de Karla Black. Embora nunca se tenha descrito como artista performativa, as suas esculturas estão cheias dos gestos das suas ações. As formas são torcidas, drapejadas, esmagadas, empilhadas e amassadas, de forma a criar ambientes sensoriais e viscerais. As marcas pictóricas feitas através de superfícies de celofane transparente, polietileno e papel acetinado, têm vestígios da sua mão, através do esfregar, amarrotar, despejar, etc. A encenação do seu trabalho, uma vez concluída, tem um aspeto de uma natureza improvisada, precária, inacabada, como se tivesse sido interrompida durante a ação: “A marca, se for prova de qualquer coisa, é prova da alegria de um momento cru, solto e criativo. É o subproduto da sensação sentida.”²⁰².

O espaço desempenha um papel fundamental tanto na produção quanto na compreensão das esculturas de Karla Black. As esculturas *site-specific*, de grande escala, respondem à luz e à

²⁰⁰ *Ibid.*, p.176.

²⁰¹ *Ibid.*, p.178.

²⁰² *Ibid.*, p.176.

arquitetura dos espaços que são mostrados, como um jogo. A abordagem expansiva das esculturas permite a exploração do espaço, fazendo-o seu habitat: ora estão “deitadas” pelo chão, presas ao teto, ou suspensas. A disposição incentiva novas formas de olhar o espaço, o que estimula aos visitantes navegar no espaço da galeria de uma nova maneira. Os trabalhos de Black criam uma experiência sensorial totalmente imersiva: “O teste físico para mim, ao fazer o trabalho, é sobre mim, magoar-me como indivíduo contra qualquer espaço, situação ou circunstância ou dificuldade.”²⁰³.

Esta abordagem expansiva do espaço encoraja a “renovação” de uma escultura noutra, como o escritor Briony Fer explica: “No trabalho de Black... às vezes é difícil dizer onde um trabalho acaba e outro começa. No entanto, eles são trabalhos separados e é esse “vazamento” ou propagação - vertical ou horizontalmente - que nos orienta como espectadores”²⁰⁴. Esta abordagem pode ser vista na exposição individual de Black no Palazzo Pisani em Veneza, onde representou a Escócia na Bienal de Veneza de 2011.

O processo artístico de Karla Black é impulsionado pela exploração das qualidades abstratas dos materiais e da forma, que a artista prioriza sobre o idioma como forma de entender o nosso lugar no mundo. Karla diz: “A principal função do trabalho é estética, formal e material. O que vem primeiro é cor e forma, composição e escala e, em seguida, um segundo muito firme e separada, vem a linguagem”²⁰⁵.

A exploração abstrata de Black dos materiais decorre da pesquisa psicanalítica desenvolvida por Melanie Klein, que encorajou a “técnica de jogo” para crianças como substituição do idioma para analisar a experiência direta do paciente com o mundo físico e material.

O seu trabalho tem referências à geometria delicada e às grelhas de artistas, como Agnes Martin e Jasper Johns. Muitas vezes encontradas nas esculturas como a obra *Princípios de Admissão* (2009) (fig. 6).

²⁰³BLACK, Karla, *op. cit.*, p.178.

²⁰⁴ BLACK, Karla cit. in FER, Briony, *Brains Are Really Everything, Scotland + Venice 2011, 4 June – 27 November 2011*. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black> [cons. 05.02.2018]

²⁰⁵ *Ibid.*, p.178.



Figura 6 - Karla Black, *Princípios de Admissão*, 2009; Vista da instalação; Migros Museum für Gegenwartskunst, Zurique; Foto: Stefan Altenburger, Cortesia do artista e Galerie Gisela Capitain, Colónia.

Esta obra intensifica o carácter anti-narrativo e formalista, Black afirma: “Não há imagem, nenhuma metáfora”²⁰⁶. Black escolhe títulos intencionalmente evocativos e/ou ambíguos para as suas obras de arte, que se fundamentam numa forma pessoal de psicanálise: “Eu apenas uso meu cérebro para pensar nos títulos, sem fontes como tais, embora haja fontes lá. ‘Eu acho que’, ‘O que é isso?’, ‘O que você fez?’ ou ‘Quais são as condições de onde veio?’²⁰⁷. ‘O significado está na realidade física da escultura, o que pode ser extraído dela é extraído da experiência material da pessoa que a olha.’²⁰⁸.

Os títulos das obras *A igualdade da natureza significa opção mínima* (2011) e *Contacto não está perdido* (2008) tornam esta crença saliente de que a linguagem ocupa um papel secundário no próprio trabalho. O título ambíguo da escultura *Não pode haver argumentos* (2010) é uma declaração que nos convida a considerar a sua relação com os materiais que compõem as obras e

²⁰⁶ BLACK citada em HIGGINS, Charlotte, “Karla Black in conversation with Charlotte Higgins”, in *Karla Black at the Venice Biennale: ‘Don’t Call my Art Feminine’*. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black> [cons. 09.02.2018]

²⁰⁷ BLACK, Karla, *op. cit.*, p. 13.

²⁰⁸ BLACK, Karla citada em Figner e Shwabsky, “Karla Black in conversation with Barry Shwabsky”, p.13. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black> [cons. 09.02.2018]

com os espectadores. O trabalho artístico de Karla tem uma autoridade comandante, apesar da aparente fragilidade de seus materiais.

Para Black, a articulação sublingual é feita através da relação do mundo físico e não através do idioma²⁰⁹, e é revelada no processo escultórico onde propõe a possibilidade de ter a sua própria comunicação.



Figura 7 - Karla Black, *Não se importa com as palavras*, 2011 (detalhe), Celofane, tinta, fita-cola, papel de açúcar, giz, pintura em pó, madeira, poliestireno, polietileno, bombas de banho, vaselina, creme hidratante, Dimensões variáveis, Foto: Colin Davison, Cortesia do artista e Galerie Gisela Capitain, Colônia.

²⁰⁹ BLACK, Karla, *Karla Black in Saatchi Gallery*. Disponível em: http://www.saatchigallery.com/artists/karla_black.htm [cons. 10.02.2018]

...

TERRA ONDE NUNCA ESTIVE

É como se eu já lá tivesse estado
uma sensação de conforto desconfortável,
onde tudo paira, nada é estável
Sinto-me espalhada no ar
isolada, recortada, suspensa de realidade.

Não há tempo

não há espaço,

não há som...

Está cheio de vazios interiores.

Volto e retorno, estou cansada.

Tudo enche os meus nervos de estremecimentos, meu cérebro de sons.

Eu não pensava pensamentos porém, música.

Estou com sono.

...

O que faço aqui? Isso não importa.

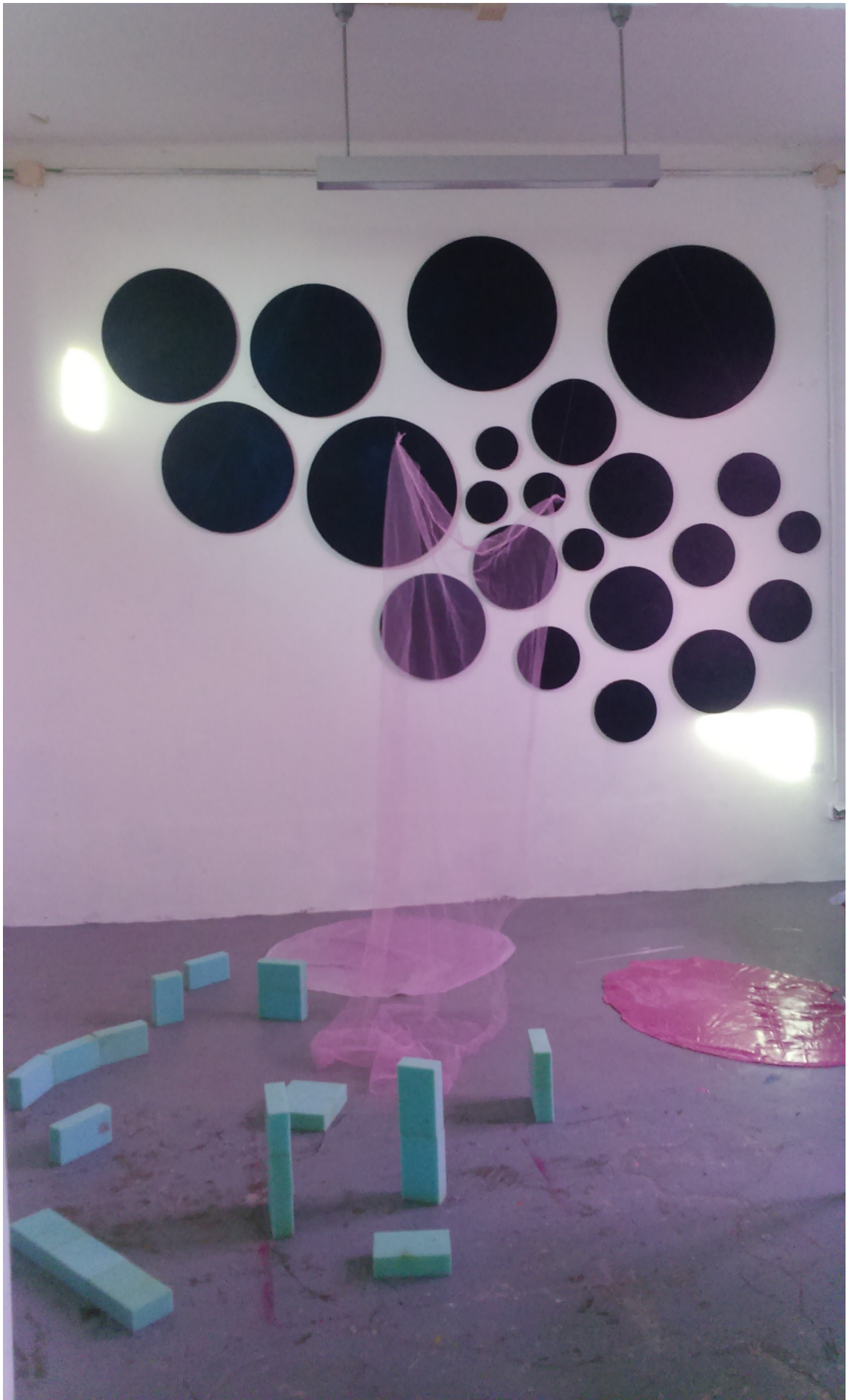
Passei por aqui.²¹⁰

...

²¹⁰ Texto meu.





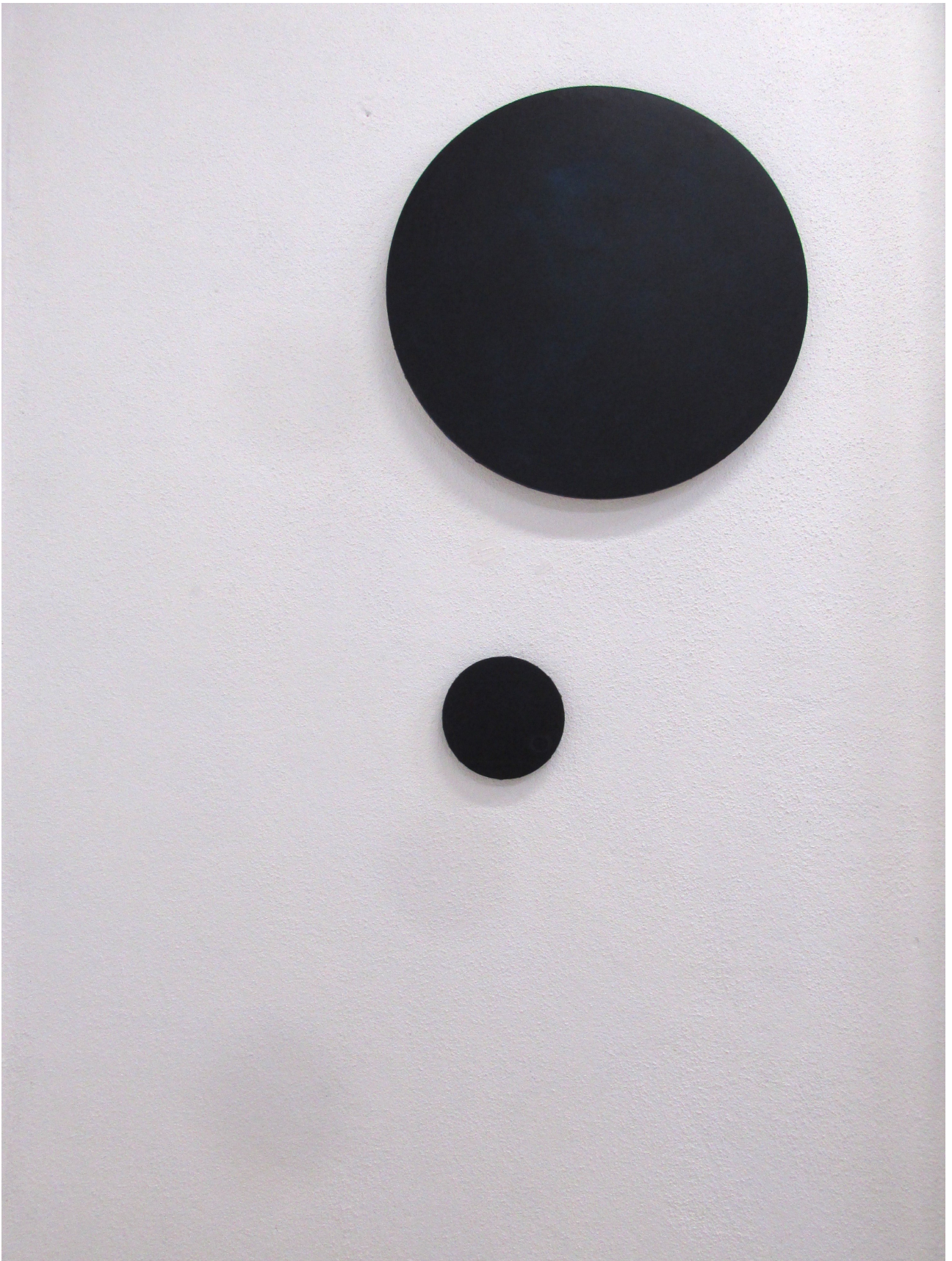












Figuras 8,9,10,11,12 e 13 - Lúcia Carmo, vista do atelier (detalhes), cola branca, plástico, fio, esponja, confetes, tule, berlindes, tela, dimensões variáveis, 2017.

Figura 14 - Lúcia Carmo, *0*, Acrílico sobre tela, 100x120cm, 2018.

Figura 15 - Lúcia Carmo, *Composição de sons aéreos* (detalhe), acrílico e lápis de cor sobre tela, diâmetros variáveis, 2017.

NOTAS DE TRABALHO DE ATELIER

A criação de uma *Ilha* doméstica, território de sonho virtual (fantástico), recanto mentiroso, ilusão, é importante para mergulharmos no “sonho”. Onde tudo é permitido, podemos criar vida, como um jogo infantil, através das nossas experiências instantâneas com os materiais. A ideia de que tudo o que está ao nosso alcance é fugidio e escorregadio. Servimo-nos das recordações como memória das sensações. O que importa é a vida, e a obra é a revelação da vida, composta por uma forma articial, através da aparência e do gesto.

Temos a ideia que se pode chegar ao interior através do primitivo, traduzido pelo sagrado, do que é a essência da vida, através da matéria, através de cores, formas, objetos, símbolos, ou seja, através do *medium*, que provoca em nós reações de atração.

Como criar a partir do vazio? Os objetos/esculturas de carácter efêmero traduzem a nossa condição existencial, onde tudo se encontra em transformação. As formas são dispostas de uma forma primária e ritualista, através de uma não-linguagem, através de gestos, como um jogo infantil e damos corpo ao *medium*. Existe a necessidade de criar um mundo ao avesso, onde o subconsciente joga e a realidade é alterada.

A Pintura pode estar constantemente a reviver?

Pode ser a fuga para o universo? Esse universo começa num ponto (identidade calada) que se move e se expande no espaço, sem limites? Não se limita à linguagem e à compreensão.

O ponto aqui pensa-se que seja um ser sensível (tem um som interior), que viaja através dos materiais e que possivelmente fecunda o plano.

O projeto prático surge da necessidade de criar uma espécie de habitat, que adquire o aspeto de culto primitivo, através da disposição dos objetos. Os materiais são recolhidos do quotidiano, e dão-nos a sensação de conforto, pela sua textura e cor. Procurou-se ter uma ligação com o sonho, não só pelas cores rosa e azul, mas também pelo carácter mole e sedutor dos materiais, como o algodão, purpurinas e plásticos, que reflectem a luz e deturpam a visão. Os materiais criam condições para a possibilidade de um organismo se poder desenvolver.

Esse espaço/território existe enquanto transcendente/sagrado, que só é “vivo” na nossa mente após os apreendermos através dos sentidos. O ponto (elemento de união entre as obras) simboliza o “germe”/“semente” de uma nova vida, que se encontra em expansão; cria novos agrupamentos e composições.

O ponto passa a ter uma terceira dimensão em telas, berlindes, bolas de sabão, confetes, etc. A disposição destes indica uma narrativa incompleta, suspensão de tempo e de espaço; o espaço expositivo é visto como um vazio (branco) onde revela a matéria na sua mediunidade. Esses objetos não exprimem qualquer lógica ou narrativa. Vivem do presente e fazem parte do imaginário.

Pode a obra de arte abandonar a realidade e mostrar que está viva no nosso interior?

Na instalação proposta na defesa desta dissertação, pretendo que as obras e a sua composição transmitam um ambiente desconectado, como uma “ilha”, um território suspenso pertencente ao imaginário, ao sonho, da *Terra onde nunca estive*, onde tudo se encontra fragmentado, desconectado e interrompido, onde nada tem lógica. É importante conseguir a ideia de que estamos a “mergulhar” noutro ambiente - pela desorientação da composição das formas, das cores e, também pela sensação de som que as obras nos transmitem.

Considerações finais

A investigação tem de se dar por concluída, não só pelo tempo que a circunscreve mas também quanto ao formato que a determina, no entanto, não está terminada definitivamente.

Este estudo desenvolveu-se naquilo que é o princípio de uma profunda reflexão sobre o meu pensamento criativo e crítico.

Para melhor entendermos a utilização do ponto no meu trabalho artístico, que funciona como uma anti-escrita, não-lógica; acima de tudo, é a negação de um discurso não coerente que nos levou à origem da origem; percebemos que o estado melancólico ajuda-nos a desligar da vida real para viver outra, sonhada, levando-nos a um “êxtase” descoordenado, uma bomba de vida necessária para melhor sentirmos. Adormecemos para poder sonhar. Sentir o silêncio e perceber o “interior”, sem nos importarmos com narrativas nem trajetórias. Esta viagem levou-nos ao início onde tudo nasce do ponto de onde surgiu a luz, e a matéria é revelada na sua crueza.

É necessário anular tudo para aceder plenamente à “vida sonhada”. A “vida sonhada” exige o esvaziamento da vida (exterior), exige a des-posseção do *medium* (exterior) em favor da vida interior, libertarmo-nos das convenções para sentir. Só a intuição é que dá vida à criação. Aqui, “A vida sonhada” é a própria pintura, que vive em silêncio.

Percebemos que através das cores e dos materiais, através da sua tactilidade e cheiro, podemos sentir tudo de todas as maneiras sem recorrer à palavra.

Nesta dissertação reflectiu-se sobre a redescoberta das sensações, numa nova maneira de explorar o interior (imaterial) através do exterior (material) renovando-o, assim, a nossa relação com o espaço. Esta nova abertura a novos “territórios” virtuais obriga-nos a submergir em recordações e sensações, o que nos torna “vítimas” da ficção criada, transferindo o espectador para o sonho resultado do “afastamento” da realidade.

Por um lado, este estudo ajudou a fundamentar as preocupações conceptuais e estéticas levantadas pelo meu processo e trabalho artísticos, circunscritas à minha identidade artística e, por outro lado, abriu novos campos de pesquisa que se expandem para além da minha individualidade.

Termino, deste modo, esta dissertação com a certeza de que existirão novos campos a explorar em todas as áreas de conhecimento, assim como novas matérias e novas maneiras expositivas e tecnológicas, “viajando” por novos meios, o que torna o meu caminho na pintura sem limites.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN, Giorgio - “*O que é o Contemporâneo?*” In: *O que é o Contemporâneo? e outros ensaios*, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, SC: Argos, 2009. Disponível em pdf.: <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/34498541-agamben-giorgio-o-que-e-contemporaneo-e-outros-ensaios.pdf> [cons. 10.05.2017].
- ALIZART, D. Mark - *Traces du Sacré*, Paris: Centre Pompidou, 2008.
- ANDRADE, L. Q. - *Teorias Expressivas*, São Paulo: Vetor, 2000.
- ANDRÉS, Ramón - *El mundo en el oído: El nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona: Acanalado, 2008.
- ARISTÓTELES - *Problema XXX [953a]* in: *El Hombre de Genio y la Melancolia*, trad. Cristina Serna, Barcelona: Acanalado, 2007.
- *Poética [145a]*, trad. Ana Valente, Lisboa: INCM, 1994. Disponível em: <http://www.eduardoguerreirolosso.com/Arist%C3%B3teles-poetica-gulbenkian-dig-c.pdf> [cons. 7.05.2017].
- ARTAUD, Antonin - *O teatro e o seu duplo*, São Paulo: Martins Fontes, 2006. Disponível em: <http://teatroficina.com.br/wp-content/uploads/2017/04/Antonin-Artaud-o-teatro-e-seu-duplo-1.pdf> . [cons. 27.06.2017].
- *Linguagem e Vida*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2008. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/58760492/artaud-antonin-linguagem-e-vida> . [cons. 27.06.2017].
- BADIOU, Alain - *Petit Manuel d’Inesthétique*, trad. Joana Chaves, Paris: Seuil, 1998.
- BARCELLOS, Gustavo - *Psique e imagem: estudos de psicologia arquetípica*, Petrópolis: Editora Vozes, 2012.
- *Proposições*, disp. em: <http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/textos/43-dossie-barcellos.pdf>, [Cons. 16.2.2017].
- BARTHES, Roland - *O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BASBAUM, Sérgio R. - *Sinestesia, arte e tecnologia: fundamentos da cromossomia*, São Paulo: Annablume, 2002.
- BÍBLIA *Sagrada*, Lisboa: Difusora Bíblica/Missionários Capuchinhos, 1985.
- BIENNALE di Venezia, 55, 2013, *The legacy of Hilma af Klint: nine contemporary responses*, trad. Gabriella Berggren, Estocolmo: Moderna Museet ; Londres: Konig books, 2013.
- BLACK, Karla - *Its Proof That Counts*, catálogo da exposição para Inverleith House, Royal Botanic Gardens, Edimburgo, 2010.
- BLACK, Karla; Biennale di Venezia, 54, 2011 - *Karla Black: Venice 2011*, Edimburgo: Fruitmarket Gallery, 2011.
- *Karla Black*, Escócia: National Galleries Scotland disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black> [cons.10.10.2017]
- BLAVATSKY, Helena Petrovna (1831-1891)
- *A Doutrina Secreta*, trad. Marta Rosas, São Paulo: Ed. Pensamento, 2012.
- *A Voz do Silêncio e outros fragmentos extraídos do Livro dos preceitos aureos*, trad. Fernando Pessoa (1888-1935), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- BOWERS, Faubion - *Scriabin, A Biography*, Nova Iorque: Dover Publications, 1996.
- CAGE, John - *Silence*, Middletown: Wesleyan U.P., 1961.
- CIRLOT, Juan Eduardo - *Igor Strawinsky*, Barcelona: Gustavo Gili, 1949.
- DELEUZE, Gilles - *Controle e devir in Conversações*, trad. Peter Pál Pelbart, Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.
- DERRIDA, Jacques - *O monolinguismo do outro ou a prótese de origem*, trad. Fernanda Bernardo, Porto: Campo das Letras, 2001.
- DURÃO, Fábio Akcelrud - *Duas formas de se ouvir o silêncio: revisitando 4'33". Kriterion*, 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=Sciarttext&pid=S0100512X2005000200023&lng=es&nrm=iso>, 2005. [cons. 18.07.2017].

- FER, Briony, BLACK, Karla – *Brains Are Really Everything, Scotland + Venice 2011, 4 June – 27 November 2011*, Edimburgo: The Fruitmarket Gallery, 2011. Disponível em: <https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black> [cons. 05.02.2018].
- FIGNER, Susanne; SHWABSKY, Barry - “Karla Black in conversation with Barry Shwabsky”, in: *Karla Black*, Koln: Walther König, 2014.
- FRIED, Michael - “*Art an Objecthood*”, em *Art and Objecthood: Essays and Reviews*, The University of Chicago Press, 1998.
- GROSSETESTE, Robert - *De Luce (On Light)*, Milwaukee: Marquette University Press, 2000.
- HEGEL - *Esthétique* v. II, trad. S. Jankélévitch, Paris: Flammarion, 1979.
- HENRY, Michel - *Seeing the invisible on Kandinsky*, trad. Scott Davidson, Universidade da Califórnia: Continuum, 2009.
- HESÍOSO - *Teogonia: Trabalhos e Dias*, Lisboa: INCM Imprensa Nacional, 1947.
- HIGGINS, Charlotte - “Karla Black in conversation with Charlotte Higgins”, in *Karla Black at the Venice Biennale: ‘Don’t Call my Art Feminine’*, The Guardian, 2011. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/jun/01/karla-black-at-venice-biennale> [cons. 30.10.2017].
- HIPÓLITO, Nuno - *Uma vida sonhada: Uma análise do Livro do Desassossego*, 2011-2012. Disponível em pdf. <http://www.umfernandopessoa.com/uploads/1/6/1/3/16136746/uma-vida-sonhada.pdf> [cons. 03.12.2017].
- JUNG, Carl Gustav - *O Espírito na arte e na ciência*, Petrópolis: Vozes, 1985. Disponível em pdf.
 - *Relação da Psicologia analítica com a obra de arte poética. In: O espírito na arte e na ciência*, Ed.7, Petrópolis: Vozes, 2012.
 - *O livro vermelho: Liber Novus*, Ed. Sonu Shamdasani, Petrópolis: Vozes, 2012.
 - *Os objectivos da psicoterapia in: A prática da psicoterapia*, Ed. 10, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
 - *Estudos Alquímicos*, Petrópolis: Editora Vozes, 2003.
- K. - *Giorgio Agamben: O que é o contemporâneo? E outros ensaios*, in “Revista Subjetiva”, trad. Vinícius Nicastro Honesko, Chapecó, SC: Argos, 2009. Disponível online: <https://medium.com/revista-subjetiva/resenha-o-que-%C3%A9-o-contempor%C3%A2neo-de-giorgio-agamben-5e5a49fd9a3> [cons. 29.10.2017]
- KABAKOV, Ilya - *Über die ‘Totale’ Installation / On the ‘total’ installation*, Cantz Verlag, 1995. Disponível em pdf. https://ccrma.stanford.edu/courses/155/assignment/resources/kabakov_total_installation_readings_reduced.pdf [cons. 23.05.2017]
- KANDINSKY, Wassily - *Ponto, Linha, Plano*, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa: Edições 70, 1970.
 - *Gramática da Criação*, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa: Edições 70, 1970.
 - *O Futuro da Pintura*, trad. José Eduardo Rodil, Lisboa: Ed. 70, 1970
 - *Do Espiritual na Arte*, trad. Maria Helena de Freitas, Lisboa: Ed. Dom Quixote, 2010.
- KRACZON, Kate - *Black in Practically in Shadow*, Catálogo da exposição para o Instituto de Arte Contemporânea, Pennsylvania: Philadelphia, 2015.
- LIPPARD, Lucy - *Six Years: The Dematerialization of the Art Object*, University of California Press, 1984.
- LLANSOL, Maria Gabriel - *Um falcão no punho (1985)*, Lisboa: Relógio d’Água, 1998.
 - *Uma data em cada mão: Livro de Horas I*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.
- LOUSA, Teresa - *Melancolia in: Aristóteles*, Lisboa: FBAUL, 2011.
- LOPES, Silvina Rodrigues - *Teoria da Desposseção (ensaios sobre textos de Maria Gabriela Llansol)*, Lisboa: Blackson, 1988.
- MALEVICH, Kazimir - *De Cézanne au suprématisme: tous les traits parus de 1915 à 1922*, trad. Jean-Claude e Valentine Marcadé, Lausanne: L’Age d’Homme, 1974.
 - *Dieu N’est Pas Détrôné, L’Art, L’Église, La Fabrique*, Lausana: L’Age d’Homme, 2002.
- MARTINS, Fernando Cabral - *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

- MELVILLE, Herman - *Bartleby*, trad. Gil de Carvalho, Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.
- MÈREDIEU, F. - *Eis Antonin Artaud*, São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MIGROS Museum für Gegenwartskunst - *Karla Black: It's Proof That Counts*, Zurique: Suíça, 2010.
- NEGREIROS, Almada - *Manifestos e Conferências*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich - *Human, All Too Human: A Book for Free Spirits* (1878), trad. R.J. Hollingdale, Reino Unido: Cambridge University Press 1986, 1996 (disponível em: [http://cnqzu.com/library/Philosophy/neoreaction/Friedrich%20Nietzsche/Friedrich_Nietzsche%20-%20Human_All_Too_Human_A_Book_for_Free_Spirits_\(1996\).pdf](http://cnqzu.com/library/Philosophy/neoreaction/Friedrich%20Nietzsche/Friedrich_Nietzsche%20-%20Human_All_Too_Human_A_Book_for_Free_Spirits_(1996).pdf)). [cons. 18.07.2017].
- PACQUEMENT, Alfred (org.) - *Traces du Sacré*, Paris: Centre Pompidou, 2008.
- PANOFSKY, Erwin - *Estudos de iconologia: temas humanísticos na arte do Renascimento*. Lisboa: Estampa, 1986
- PESSOA, Fernando - *A hora do diabo*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.
 - *O regresso dos Deuses e outros Escritos de António Mora*, Lisboa: Assírio&Alvim, 2013.
 - *Escritos íntimos, cartas e páginas autobiográficas*. Disponível em: <http://arquivopessoa.net/textos/3007> [Cons. 17.4.2017].
 - *O Livro do Desassossego*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.
 - *Sensacionismo e outros Ismos*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.
- SALGADO, Carmen Pardo - *Uma viagem através do silêncio*. s.d. Disponível em: <http://www.atopia.tk/silence/cagees.pdf>) [cons. 5.08.2017].
- SCIACCA, Michele Federico - *Silêncio e Palavra*. Trad. CHAVES, Flávio Loureiro; PASQUINI, Maria Teresa, Porto Alegre: UFRGS, 1967.
- STEINER, Rudolf - *Teosofia*, trad. Daniel Brito, São Paulo: Antroposofica, 1988.
- VIDAL, Carlos - *Criar é descrever, crer é descriar: sobre as escritas de Gabriela Llansol e Clarice Lispector (Com Simone Weil) in Creative Processes in Art: Proceedings of International Colloquim*, Lisboa: FBAUL, 2014.
 - *Deus e Caravaggio: A negação do claro-escuro e a Invenção dos Corpos Compactos*, Lisboa: Vendaval e Carlos Vidal, 2011.
- WEIL, Simone - *La connaissance surnaturelle*, Paris: Seuil, 1998.
- WELSH, Robert - *Mondrian y la Teosofia*, in: *Arte y parte*, nº50 (Abr.Maio2004).
- WUNDT, Wilhelm Max - *Outlines of Psychology*, Nova Iorque: G. E. Stechert, 1897. Disponível em pdf.: https://books.google.pt/books?hl=pt-PT&lr=&id=NWAFCAAAQBAJ&oi=fnd&pg=PA179&dq=Outlines+of+Psychology+wundt&ots=cUdXtQf9XT&sig=PwUoxD22ZkVkvWOnLFqiL7ZV3zg&redir_esc=y#v=onepage&q=Outlines%20of%20Psychology%20wundt&f=false [cons.23.09.2017].
- ZHADOVA, Larisa, MALEVICH, Kazimir - *Malevich: Suprematism and Revolution in Russian Art 1910-1930*, trad. Alexander Lieven, London: Thames Hudson, 1982.
- ZUMTHOR, Paul - *A letra e a voz: a literatura medieval*, trad. Jerusa Pereira, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
 - *Performance, recepção, leitura*, trad. Jerusa Ferreira, São Paulo: EDUC, 2000.

AÚDIO:

- CAGE, John - 4'33", 1952.
- SCRIABIN, Alexander - *Prometheus: The Poem of Fire (1910)*, dir Anna Gawboy, Yale School of Music, 2010.
- STRAVINSKY, Igor - *The rite of Spring* (1913), Théâtre des Champs-Élysées, Paris, Ballets Russes (coreógrafo Vaslav Nijinsky), 1913.

ÍNDICE DE IMAGENS

Figura 1 - Scriabin, *Prometheus: poem of fire*, imagem youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=V3B7uQ5K0IU>

Figura 2 - Igor Stravinsky, *Sacre du printemps*, 1913, imagem youtube:
https://www.youtube.com/watch?v=_QZXrPJGLJ0

Figura 3 - Vista da instalação de Hilma af Klint, *A Pioneer of Abstraction*, 2013; in Museu de Arte Moderna de Estocolmo disponível em:
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2/abstract-art/>

Figura 4 - Hilma af Klint, *From A Work on Flowers, Mosses and Lichen*, 1919; in Museu de Arte Moderna de Estocolmo disponível em:
<https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/hilma-af-klint-2/abstract-art/>

Figura 5 - Piet Mondrian, *Evolutie*, 1910-11; in Centre du Pompidou disponível em:
http://traces-du-sacre.centrepompidou.fr/exposition/oeuvres_exposees.php?id=48

Figura 6 - Karla Black, *Principles Of Admitting*, 2009; in National Galleries Stocolm disponível em:
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black>

Figura 7 - Karla Black, *Doesn't Care In Words*, 2011; in National Galleries Stocolm disponível em:
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/features/karla-black>

Figuras 8,9,10,11,12 e 13 - Lúcia Carmo, vista do atelier, 2017. Autoria da artista.

Figura 14 - Lúcia Carmo, *0*, 2018. Autoria da artista.

Figura 15 - Lúcia Carmo, *Composição de sons aéreos* (detalhe), 2017. Autoria da artista.

Lúcia Carmo

2017